# ARCHEOLOGIA CLASSICA

NUOVA SERIE

Rivista del Dipartimento di Scienze dell'antichità

Sezione di Archeologia classica, etrusco-italica, cristiana e medioevale

Fondatore: GIULIO Q. GIGLIOLI



Vol. LXIV - n.s. II, 3
2013

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER - ROMA

Il Periodico adotta un sistema di Peer-Review

**Archeologia** classica : rivista dell'Istituto di archeologia dell'Università di Roma. - Vol. 1 (1949)- . - Roma : Istituto di archeologia, 1949- . - Ill. ; 24 cm. - Annuale. - Il complemento del titolo varia. - Dal 1972: Roma: «L'ERMA» di Bretschneider. ISSN 0391-8165 (1989)

CDD 20. 930.l'05

ISBN ISBN CARTACEO 978-88-913-0479-7
ISBN DIGITALE 978-88-913-0475-9

ISSN 0391-8165


Aut. del Trib. di Roma n. 104 del 4 aprile 2011

---

Volume stampato con contributo della Sapienza Università di Roma

INDICE DEL VOLUME LXIV

## ARTICOLI

ARIZZA M., DE CRISTOFARO A., PIERGROSSI A., ROSSI D., La tomba di un aristocratico *naukleros* dall'agro veientano. Il *kantharos* con scena di navigazione di via A. d'Avack ........ p. 51
BALDASSARRI P., Alla ricerca del tempio perduto: indagini archeologiche a Palazzo Valentini e il *templum divi Traiani et divae Plotinae* ........ » 371
DIONISIO A., Caratteri dei culti femminili a Corfinio ........ » 223
DOMINGO J.Á., MAR R., PENSABENE P., El complejo arquitectónico del templo del Divo Claudio en el monte Celio de Roma ........ » 295
GREGORI G.L., Il 'sepolcreto' di militari lungo la via Flaminia. Nuove stele dal V-VI miglio ........ » 349
MARCATTILI F., *Templum Castorum et Minervae* (*Chron. 354*, p. 146 M). Il tempio di Minerva ad Assisi ed il culto romano dei Dioscuri ........ » 263
ORTALLI J., Strutture pubbliche e luoghi della politica alle origini della città. Un 'Campo Marzio' nella *Felsina* villanoviana? ........ » 7
PACILIO G., MONTANARO A.C., La 'Tomba dei capitelli ionici' di *Tiati*. San Paolo di Civitate (FG) ........ » 169
PALOMBI D., *Receptaculum omnium purgamentorum urbis* (LIV. 1, 56, 2). Cloaca Massima e storia urbana ........ » 133

## NOTE E DISCUSSIONI

AMBROSINI L., Una nuova *kylix* del pittore di Meidias da Cerveteri nella tecnica a figure rosse e a fondo bianco ........ » 483
CARAFA P., BRUNO D., Il Palatino messo a punto ........ » 719
CORDA I., Salvadanai fittili di età romana e *sacra privata*: riflessioni preliminari ........ » 609

COSTANTINI A., Il reimpiego delle anfore tardo antiche. Considerazioni sulle sepolture ad *enchytrismòs* in Toscana ........ p. 657
GILETTI F., L'Acropoli di Taranto: un contributo preliminare sulle nuove ricerche .... » 521
LEOTTA M.C., CANCELLIERI M., Ceramiche a 'tiratura limitata': due esemplari da *Privernum* ........ » 591
LORENZATTI S., De Benghazi à Versailles: histoire et réception d'une statue entre XVII^e^ et XX^e^ siècles........ » 677
MARENGO S.M., TABORELLI L., A proposito dei *Peticii* e il commercio orientale .... » 583
PENSABENE P., GALLOCCHIO E., Alcuni interrogativi sul complesso augusteo palatino ........ » 557
TORTORELLA S., Archi di Costantino a Roma ........ » 637
VALLARINO G., *Instrumentum publicum* e democrazia a Taranto: rilettura di un'iscrizione vascolare ........ » 545

## RECENSIONI E SEGNALAZIONI

ANGUISSOLA A., 'Difficillima Imitatio'. *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma* (M.E. MICHELI) ........ » 800
REMOLÀ VALLVERDÙ J.A., ACERO PÉREZ J., (a cura di), *La gestión de los residuos urbanos en Hispania. Xavier Dupré Raventos (1956-2006) In memoriam* (D. MANACORDA)........ » 793
VISMARA C., (a cura di), *Uchi Maius 3. I Frantoi. Miscellanea* (A. LEONE)....... » 787

Pubblicazioni ricevute ........ » 807

# DE BENGHAZI A VERSAILLES: HISTOIRE ET RECEPTION D'UNE STATUE ENTRE XVII$^{e}$ ET XX$^{e}$ SIECLES

L'histoire d'une statue antique est, au fond, ou avant tout, l'histoire d'un objet, depuis sa création jusqu'à sa configuration actuelle, à travers ce que Pomian a appelé sa «*trajectoire temporelle et spatiale*», laquelle «*dans la mesure où elle en modifie l'apparence* [de l'objet] *et laisse des traces dans la mémoire des hommes ou sur d'autres sémiophores, co-détermine sa signification*». Un objet, suivant toujours Pomian, devient *sémiophore* quand est reconnu son lien avec l'invisible – et c'est la définition de cet invisible qui confère à l'objet ses différentes significations. Mais les sémiophores diffèrent des systèmes de signes en cela que dans leur cas l'histoire est un complément nécessaire de la théorie, non pour le simple fait de renvoyer au «*substrat métaphysique de la continuité*», mais pour leur extension spatio-temporelle qui détermine le changement de lieu et de signification: ils peuvent rester *sémiophores*, devenir *choses*, ou *déchets*[1].

La reconstitution des réflexions et des événements relatifs à une statue, situés entre les deux termes que sont sa création et son exposition, à travers des temps et des lieux différents, est utile aux recherches relatives, soit à sa valeur historique et artistique, donc archéologique, soit aux changements dans la perception culturelle de la statue et donc de l'antique. Une *histoire de la consommation* de l'objet sémiophore, *placée à la croisée de plusieurs chemins*, suivant encore Pomian, où se rencontrent l'histoire intellectuelle (classements et significations) et l'histoire sociale[2] (exposition et regard).

Le cas qu'on entend ici aborder est celui de la statue d'époque romaine, représentant une femme dans l'attitude de la «*Grande Herculanaise*», découverte à Benghazi (Berenike) en 1693, envoyée à Versailles (1695), au Louvre (1798), et de nouveau à Versailles (2004), où elle est encore aujourd'hui, exposée dans la Galerie des Glaces. À cette occasion, on essayera aussi de clarifier et de préciser certains détails sur la chronologie et les protagonistes de cet événement, étudié pour la première fois par Henri Omont (1901) et Étienne Michon[3] (1915).

---

[1] POMIAN 1999, pp. 226-229. Cfr. aussi SCHNAPP 1993, pp. 11-12, 168. Sur l'œuvre d'art en tant que objet *physique*, v. aussi KUBLER 1972

[2] POMIAN 1987, p. 13.

[3] OMONT 1902, p. 310 ss.; MICHON 1914, pp. 111-152. Cfr. aussi DE CATHEU 1936, pp. 51-74. J'ai abordé cette question dans un paragraphe de ma thèse de doctorat (2010), dédiée à *Claude Le Maire et aux activités archéologique françaises en Afrique du nord et remploi des monuments en France, entre XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$* (dir. A. Schnapp), où j'ai procédé à l'examen et à la transcription complète de documents cités par Omont et Michon, en y ajoutant d'autres, inédits.

*ArchCl,* LXIV, 2013, pp. 677-718

LA DÉCOUVERTE

On trouve une première mention de la découverte dans une lettre écrite le 10 juin 1693 par Denis Dusault, gouverneur du Bastion de France, à Louis de Pontchartrain, qui le 15 novembre 1690 avait succédé à Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, dans la charge de secrétaire d'État de la Marine. Dusault était arrivé à Tripoli le 14 mai 1693: «*Ayant trouvé en cette ville* [scil. *Tripoli*], *peu de jours apres mon arrivée, une très belle statue, dont on avoit fait un present au consul d'Hollande, je crus qu'elle occuperoit mieux sa place dans Pontchartrain que dans la maison de quelque borguemaistre* (…). *Cette statue est d'albatre, elle represante une jeune femme dans son naturel, elle est de six pieds d'hauteur, tres bien postée, proportionée et vestue d'une draperie si deliée qu'on voit le jour au travers. Elle est dans son entier et aussi parfaite qu'elle le fut le jour qu'elle sortit des mains de l'ouvrier, et à mes yeux c'est la plus belle chose qui j'aie jamais veu, on l'a trouvée dans les fondemens d'une vieille maison de la ville de Bengasy de ce roiaume dans les confins de l'Egypte, peut estre en pourraton trouver d'autres. J'escris qu'on m'envoie una caisse ou je puisse la mettre, et suuivre ensuite les ordres que vous ne donneres pour vous l'envoyer*[4] [...]».

En réalité, c'est grâce à Claude Le Maire, directement ou indirectement, que la statue put être récupérée, comme probablement il l'indique plus tard dans son *Mémoire* du voyage fait à Derna en 1705-6, qui fournit aussi des informations utiles à la datation de la découverte: «[Benghazi] *Cest ou lon a trouve cette belle statueé de fame gresque qui est ches le Roy qui est une vestal elle fut trouvée dans la maison du Cadix de bingazy a plus de 20 pieds dans le sable, Mamet bay de derne et de bingazy qui estoint mon amy ampechat les harabes de la rompre Il lanvoia icy a mon frere que javois lessé a ma plasse dans le tamps que les tripolins nous desclarerents la guerre elle fut remise au Consul d'holande M.r du Sault se la fit randre par les puissances et lanvoya au Roy*[5]».

Les circonstances de la redécouverte de la statue sont décrites par Le Maire aussi dans son autre *Mémoire*, inséré dans l'édition de 1712 des *Voyages* de Paul Lucas: «*C'est proche de ce Port* [*scil.* de Benghazi] *que l'on a trouvé cette belle statuë de Marbre, qui est dans la Gallerie de Versailles,** [note à côté: «*Elle est à côté de la porte de la Chambre du Roi* »] *que je crois une Vestale. J'ai été plusieurs fois dans le lieu où elle a été trouvée en faisant le fondement de la Maison du Cadi de Bingazi: elle etoit dans la sable, la face en bas, enfoncée à quinze ou seize pieds, & sans aucun vestige de batisse auprès d'elle, ce qui m'a fait juger qu'elle avoit été transportée en cet endroit, pour être portée à Rome; & que l'on avoit ensevelie dans la sable, pour la conserver*[6] [...]».

La description de Dusault est celle d'un marchand, sans doute plus intéressé à faire une bonne impression sur Pontchartrain (laissant entendre par ailleurs qu'il voulait la donner au chancelier plutôt qu'au roi, à qui elle aurait dû revenir). Il se limite à quelques considérations superficielles sur la beauté et l'état de conservation. La description de Le Maire est d'un tout autre niveau, qui décrit plus en détail les circonstances, disons

---

[4] AN AE B I, 1088 (v. *Abréviations*). Cfr. OMONT 1902, p. 309 ss.; MICHON 1914, p. 122.

[5] LE MAIRE 1, f. 33r. Le Maire avait déjà conduit des fouilles à Leptis Magna et effectué le transfert de plusieurs colonnes de marbre cipolin en France, ce qui a constitué l'objet principal de ma thèse, cit.

[6] LE MAIRE 2, pp. 122-123.

archéologiques, de la découverte: le lieu (où il déclare s'y être rendu plusieurs fois) et la raison (*proche de ce port* […] *en faisant le fondement de la Maison du Cadi de Bingazi*), la profondeur (*a plus de 20 pieds dans le sable* = *ca* 6,5 m, dans le premier mémoire, *quinze ou seize pieds*[7] = environ 4,8 ou 5,2 m, dans le deuxième), le modèle grec (*fame gresque*) et le sujet (*vestale*) – je reviendrai en conclusion sur ces deux importantes remarques –, et surtout une analyse du contexte de dépôt, en notant le type de terrain et la position (*dans la sable, la face en bas*), l'absence de bâtiments adjacents (*sans aucun vestige de batisse auprès d'elle*), données qui l'amènent à croire que la statue ne serait pas *in situ* mais qu'elle aurait été transportée et enterrée en ce lieu, pour y être conservée afin d'être ensuite emmenée ailleurs, peut-être à Rome. Le Maire ajoute aussi d'autres données indiquant sa plus grande «confiance» en la régence de Tripoli, en particulier en Mamet, bey de Derna et Benghazi, qui, *étant son ami*, avait empêché les *harabes* de détruire la statue et l'avait envoyée à son frère, Louis, qui avait ses fonctions à Tripoli, en mai 1691.

Une réflexion à propos de la date de la découverte. Dusault prétend que la statue a été trouvée *peu de jours après* son arrivée à Tripoli, le 14 mai 1693. Le Maire note qu'elle avait été envoyée à son frère Louis, à Tripoli, mais que, en raison du début d'un nouveau conflit avec Tripoli, elle a été donnée au consul hollandais. La guerre entre Tripoli et la France a été déclarée[8] le 21 juin 1692; elle se poursuivra pendant une année et prendra fin le 27 mai 1693, date du traité de paix signé par Dusault lui-même[9].

Nous nous retrouvons alors, si Le Maire dit vrai, devant deux hypothèses en ce qui concerne la date de découverte: ou bien la statue avait été découverte et envoyée par Mamet bey à Louis Le Maire à une date antérieure au début des hostilités (juin 1692), ensuite confisquée et donnée au consul hollandais, et enfin remise à Dusault en mai 1693, ou bien la statue avait été envoyé à Le Maire quand la guerre était déjà commencée, rendant plausible la date de découverte généralement acceptée (1693). Moins crédible est l'affirmation de Dusault, qui date la découverte à *peu de jours après* son arrivée à Tripoli, en indiquant, à tort, Tripoli comme le lieu de la découverte.

Il convient de noter que, comme le montrent les documents d'archives et les auteurs qui ont traité de cette question, Dusault avait depuis son arrivée entravé les intérêts de la famille Le Maire, dans le but spécifique de confier les échelles de Barbarie (notamment Alger, Tunis et Tripoli) à ses hommes liges, suivant ses propres intérêts[10]. Les antiquités étaient parmi les rares richesses de Tripolitaine, et Claude Le Maire était expert et chercheur, à partir des premières indications que lui avait données Seignelay. Dusault s'empara du commerce particulier de Le Maire, parvenant à insérer une clause dans le traité de 1693 (et à la répéter dans celui de 1720) où il est fait référence aux colonnes de Leptis Magna, dont une partie avait déjà été envoyée par Le Maire en France et qui étaient la découverte et l'idée *commerciale* de ce dernier[11]. Il semble plausible que la clause ait été insérée pré-

[7] Il s'agit du «*pied de roi*», mesure utilisée après la réforme de Colbert (1668 - toise du Châtelet): 1 pied = 32,48 cm.

[8] ZELTNER 1992, p. 191.

[9] ROUARD DE CARD 1906, pp. 254 et 256.

[10] DEVOULX 1872, p. 39; DE GRAMMONT 1890, p. 174; MÉZIN 1998, p. 233.

[11] «[…] *plus qu'il sera permis aux envoyés de la part dudit Empereur de tirer de la ville de Lébida toutes*

cisément en relation avec les activités de Le Maire, qui avait montré la valeur des marbres et leur commerce particulier: ce fut pour Dusault une raison de plus pour enlever aux Le Maire la gestion de Tripoli et de la Barbarie en tant que consuls[12].

Récemment, A. Laronde a également traité de l'emplacement du site, en relation avec une autre statue, découverte en 1672, selon D. Girard, qui écrivit en 1685 une «*Histoire chronologique du Royaume de Tripoly de Barbarie*[13]», dans l'hypothèse qu'il s'agissait de la même statue que celle découverte en 1692-1693, hypothèse qui s'est ensuite révélée sans fondement[14]. En effet, les circonstances de la découverte, et les statues elles-mêmes, présentaient d'étroites similitudes. Girard écrit: «*Sur la fin de 1672 quelques Arabes creusant un fossé proche de la porte du chasteau de Bengasi trouvèrent une statue de la princesse Bérénice, faite de beau marbre blanc, curieusement ciselée, de la hauteur de huit pieds de Roy*»; les tentatives de la préserver furent vaines «*Car ces Arabes rustiques rompirent cette statue, disant que c'estoit une femme chrestienne*».

En ce qui concerne l'identification du site de la découverte (la *maison du bey*), il s'agit probablement du Château du Bey, la forteresse bâtie après 1638, qui s'appuyait sur des bâtiments plus anciens, et ensuite détruite, à l'entrée du port de Benghazi, et où se trouve aujourd'hui le siège de l'autorité portuaire[15].

## L'ENVOI

La statue sera embarquée pour être envoyée à Toulon beaucoup plus tard, le 19 décembre 1694, date à laquelle Dusault écrit à Pontchartrain: «[...] *La statue de marbre que les puissances m'avoient donnée est dans la fluste; je la consigneray à M. De Vauvré, auquel vous donnerez vos ordres pour la faire transporter*[16] [...]», et arrive à destination le 9 janvier 1695. C'est De Vauvré qui en informe le ministre: «[la statue] *est entière et très bien conservée, Elle est trouvée très belle, particulièrement la Draperie. Je vous en portois l'esquis cy-joint, où elle n'est pas si fine, ny si recherchée qu'elle l'est effectivement, et je suis persuadé qu'elle mérite de vous estre envoyée. Je feray pour cela faire une caisse, où elle ne souffrira point au transport de Lion à Rouanne, car pour le reste de la route elle peut estre envoyée par mer à Arles, ensuite par la Rosne, la Lore et le canal de Briare ou de Montargis. Elle n'a coûte que 250#; elle est de cinq pieds et demy de hauteur*[17] [...]».

---

*les colonnes de marbre qu'ils trouveront dans ledit lieu et autres dépendances dudit Royaume*», cfr. ROUARD DE CARD 1906, p. 254 (1693) et p. 256 (1720).

[12] Le mérite de l'acquisition de la statue est également attribué à Dusault dans la lettre de confirmation de noblesse envoyée à sa famille en juillet 1721: «[…] *le Bey de Tripoly l'honora de presens et entre autre d'une statue antique de la Pudeur que le Sieur Du Sault presenta à son retour au Roy notre bis-ayeul, et qui est au nombre des piéces les plus rares et les plus belles de nôtre château de Versailles*», dans GRAMMONT 1890, p. 135.

[13] BN mss. ff. 12219-20; transcription de S. Aurigemma, dans ROMANELLI 1925, pp. 56-57; cfr. aussi CUMONT 1925.

[14] LARONDE 2003, p. 229 ss.

[15] *Ibid.*, p. 232. Les informations de Le Maire indiquent que le bâtiment était alors encore en construction.

[16] OMONT 1902, pp. 311.

[17] AN B 3, 91, f. 55; Malheureusement, l'esquisse dont parle De Vauvré n'est pas dans le carton correspondant.

De Vauvré répète la description générique de Dusault, donnant sa hauteur, par ailleurs erronée, de 5,5 pieds = 178,74 cm, et son coût, 250 livres[18]. À noter aussi, l'indication du trajet vers Paris: à Arles par mer, en suivant le Rhône, la Loire et le canal de Briare, ou celui de Montargis, d'une seule traite par voie de terre de Lion à Rouanne.

Le 12 janvier 1695, Pontchartrain écrit à Blenac, à Toulon: «*J'ay receu la lettre que vous m'avez escrit le* [*un*] *de ce mois pour m'informer que la statue que vous avez demandé aux tripolins, est a Toulon. Je mande a M. de Vauvré de m'en envoyer les proportions, de me marquer l'estat auquel elle est, je prendray ensuitte l'ordre du Roy pour la faire apporter icy si sa Ma*(*jes*)*té la trouve assez belle pour meriter cette despence, je vous remercie cependant de ces* [*avis*[19]]».

Le 19 janvier 1695, le ministre ordonne à un certain Robert, de Toulon, d'envoyer la statue: «*Vous pouvez m'envoyer la statue que le s*(*ieu*)*r du sault a apporte de Tripoli pour moy mais j'estime a propos d'attendre encore quelque temps que les rivieres soient navigables, et vous me ferez plaisir de prendre toutes les precautions praticables pour sa conservation en sorte qu'elle puisse arriver icy entière et sans estre gastée*[20] [...]». Plus tard, le 26 janvier 1695, il écrit aussi à Dusault, lui confirmant avoir reçu sa lettre sur la beauté de la statue et l'informant avoir chargé Vauvré de l'envoi: «*J'ay veu ce que vous m'escrivez sur la beaute de la statue que vous avez rapporté de Tripoli. Je vous* [*serais gre*] *de sa destination, et j'escris a M.de Vauvré de prendre toutes les precautions praticables pour la conserver et la faire apporte icy entiere*[21]».

Nous avons, datée du 11 février 1695, une lettre écrite par Dusault à une personne non citée, en ce qui concerne la statue et le sculpteur Puget; «*Tripoly* [...] *Je ne me lasse pas de vanter la statue par ce que les connoisseurs en parlent comme d'un ouvrage parfait, M.r Puget digne* [ajouté: *s. r = successeur*] *de son père cet illustre sculpteur a esté exprès à Toulon pour la voir. Il m'a assuré que la Diane d'Arles n'avoit rien de comparable à cette statue, et qu'il souhatteroit avec passion en avoir la conduitte jusques a Paris tant l'estime. Il n'ose vous dire qu'un ouvrage de cette delicatesse merite un si habile conducteur dans la crainte que vous ne m'accusies d'en exagerer la beauté, Je ne puis pourtant m'empecher de vous temoigner que je serois inconsolable s'il luy arrivoit quelque accident. Je le proposeray a M. l'ordonnateur de Toulon.* [...] *Dusault*[22]».

Le Puget dont on parle n'est pas le célèbre Pierre-Paul, décédé le 2 décembre 1694, mais son fils unique François (1651-1707), qui s'était déjà occupé entre 1682 et 1685 du transport à Versailles du *Milon de Crotone* et de *Persée délivrant Andromède*, œuvres de son père[23]. Dusault rapporte au destinataire anonyme (le ton déférent employé peut faire penser qu'il s'agit de Pontchartrain) la grande admiration de F. Puget pour la statue, qu'il il juge très supérieure à la *Diane d'Arles* (connue ensuite sous le nom de *Vénus*, découverte

---

[18] Selon MICHON 1914, p. 122, le coût de 250 £ se réfère au transport et non à l'acquisition, mais il faudrait approfondir cette question parce qu'en 1685 F. Puget, pour le transport d l'*Andromède*, avait reçu 1.100 livres, voir *infra*.

[19] AN B 2, 110, f. 29.

[20] AN B 2, 110, f. 41.

[21] AN B 2, 110, f. 73.

[22] AN AE B I, 1088.

[23] JAL 1867, p. 1011 ss., *s.v. Puget* et LAGRANGE 1868, p. 189 ss.

en 1651 et donnée à Louis XIV en 1684), au point de se proposer pour son transport délicat (à noter[24] que, pour le transport de l'*Andromède*, il avait déjà reçu en 1685 1100 livres).

Un certain Vasseur, de Toulon, avait aussi demandé à F. Puget de diriger les opérations d'emballage et d'expédition de la statue. Pontchartrain lui répond le 2 mars: «*Vous avez bien fait d'escrire au s.r Pujet de venir à Toulon pour f(ai)re mettre la statue que le s.r Du sault a amenée de Tripoli dans une caisse qui luy convienne, et puisse mettre en estat de la conserver avec le soin qu'elle merite; elle est tres malplacée dans la S(ain) te barbe, ou on travaille journellement, et il faut lorsqu'elle sera en caisse la mettre dans un endroit moins exposé*[25]». Mais Pujet ne pouvait pas satisfaire immédiatement la demande et le 10 mars De Vauvré écrit à Pontchartrain: «*M. l'abbé Dusault me mande que M. Pujet ne peut venir de Marseille icy, pour faire eincasser la statue que M. son frère a fait aporter de Tripoly, qu'après le festes de Pâques, ce qui me fera résoudre d'enfermer l'endroit de la Sainte-Barbe, où elle est, d'une cloison de planches*[26]».

Le 13 avril 1695, Pontchartrain demande à De Vauvré d'envoyer la statue *via* Arles sur une corvette en prenant toutes les précautions nécessaires, et de l'adresser à Marcel et Blondel: «*Vous proffiterez du temps que la* [*mer*] *est encore libre pour f(ai)re passer a arles la statue que le sieur du sault a apporté de tripoly pour moy, et vous la ferez embarquer ou escorter par la corvette que vous avez ordre d'armer. Vous ferez prendre toutes les precautions praticables pour la conserver entiere, et vous choisirez un habil* [*conduct(eu)r*] *ou autre off(icie)r marinier entendu au mouvement des* [*poids*] *pour la conduire. Vous l'addresserez aux s.rr Marcel et Blondel, affin qu'ils luy donnent les* [*secours*] *dont il aura besoin, vous luy avancerez ce que vous iugerez a propose pour la despence de son voyage dont je vous feray rembourser*[27]».

De Vauvré lui répond le 24 avril en l'informant avoir demandé à Puget de venir le jour suivant: «*J'ay prié le s(ieu)r Puget, habile sculpteur, de venir icy demain pour faire encaisser la statue, que je feray ensuitte passer plutost à Arles sous l'escorte de La Corvette et aucun des maistres Ponantoises qui demandent a s'en retourner pour en prendre soin quand il la faudra débarquer, et rémbarquer*[28]».

Le 6 juillet 1695 Pontchartrain demande à l'Intendant Blondel: «*Faites-moy sçavoir si une statue de marbre que je fais venir de Toulon, sous la conduite du nommé Papillon, est arrivée à Lyon*; *elle y devoit estre dès le 20° du passé. Si elle est retardée par quelque accident, ayez soin de m'en informer*[29]».

## À Versailles

La statue fut présentée au roi, à Versailles, en août 1695, comme on le déduit du *Journal* de Courcillon de Dangeau: «[août 1695] *Mercredi 24, à Versailles* [...] *M.*

[24] JAL 1867, p. 1012.
[25] AN B 2, 110, f. 137. Toutefois De Vauvré avait expédié une lettre identique: AN B 2, 110, f. 53.
[26] AN B 3, 91, ff. 62-63.
[27] AN B 2, 110, f. 260.
[28] AN B 3, 91, ff. 85-6.
[29] AN B 2, 111, ff. 8 et v.

*de Pontchartrain fit présent au Roi, ces jours passés, d'une parfaitement belle statue antique fort bien conservée d'un très beau marbre; il l'a fait venir de*[30]… [sic]», en prenant dans la Galerie la place qui était occupé par l'Apollon Lycien[31].

## La réception

### *Le discours du Mercure Galant*

La première description de la statue paraît en octobre 1695 dans un «*Discours fait à l'occasion de la statuë donnée par les Algeriens à M. du sault*», publié au *Mercure Galant*[32]. Il s'agit d'un essai long et approfondi qui, à partir de la statue, développe une réflexion archéologique érudite sur les aspects formels de son modèle. L'auteur, qui reste malheureusement, encore aujourd'hui, anonyme, montre une connaissance approfondie des monuments anciens et du débat de l'époque sur l'antiquité.

La présentation du *Discours*, par l'éditeur, nous informe qu'on traitera de: «*la statue dont les Algeriens* [sic] *ont fait présent à Mr du Sault, envoyé de France, qui a fait plusieurs traitez de paix avec eux. Le Roy en a esté tres-satisfait, et ces peuples sont fort contents. Cette statue doit estre placée dans la Galerie de Versailles*». Vient ensuite le *Discours*, et les premiers mots de l'auteur louent l'excellent état de conservation et l'exécution: «*L'on trouve tous les jours des statuës antiques, mais il arrive rarement d'en trouver d'entieres.* […]*, l'on en compte un tres petit nombre d'entieres, et où le sculpteur moderne n'ait pas reparé quelque injure du temps. Celle qui vient d'estre apporté d'Afrique pour estre presentée au Roy a esté si bien conservée qu'on n'y avoit rien à souhaiter, ce qui la rend d'autant plus pretieuse, que c'est un travail exquis et le chef-d'œuvre d'un habile ouvrier, que le temps a épargné*».

Il serait injuste, écrit-il avec subtilité, de comparer la statue antique à une moderne, la première est nettement supérieure, mais pas pour des raisons liées à l'habileté ou à la créativité, mais plutôt au *temps:* «*ayant passé* [l'œuvre ancienne]*, pour ainsi dire, par les mains du temps qui embellit les ouvrages mediocres*». Le concept s'insère évidemment dans la «*Querelle des anciens et des modernes*» et, à cette époque, le *Mercure Galant* s'était rangé du côté des *Modernes*.

Les échos de la *Querelle* résonnent plus clairement dans la critique au goût de la *multitude*: «*Les françois difficiles jusques à l'injustice sur les productions de leurs Compatriotes qui excellent, sont toujours prests à se recrier, lors que l'on expose une antique de quinze cens ans, ou un bijou venu de deux milles lieües, Voilà ce qu'ils aiment à aplaudir, & sur quoy ils outrent volontiers l'admiration; c'est aparemment pour s'en dédommager, qu'ils veulent estre forcez d'approuver, ce qui a esté fait chez eux & de leur temps*». L'auteur précise ensuite que le marbre de la statue, bien que venant d'Afrique, est certainement grec, peut-être celui de Paros, particulièrement plébiscité par les anciens parce qu'il «*estoit un poly glacé, et un luisant qui lui venoit de sa*

[30] Dangeau, V, pp. 265-266.

[31] Comme le démontrait Michon 1903, p. 204.

[32] *Mercure Galant* oct. 1695, pp. 194-230 (dans d'autres éditions, pp. 127-151).

*transparence*», en citant Ovide et Pétrone, toujours à propos de sa candeur et son éclat: «*C'est ce qui se remarque dans nostre statuë; elle contrefait l'agathe, & l'on apperçoit l'effet de la lumiere, à travers des parties minces & peu épaisses*». L'auteur poursuit avec les hypothèses d'identification: «*L'on peut asseurer que la Statüe est celle d'une Dame Romaine du temps de l'Empereur Antonin Pie* […]. *L'habit est celuy des Dames Romaines, c'est-à-dire la longue robe trainante appellée* Stola, *& le* Peplum *ou voile*».

Vient ensuite un long passage sur les modalités et les raisons d'utilisation du voile par les dames romaines, utilisation qu'on fait dériver de l'usage des femmes orientales (en citant à ce propos Tertullien[33]), en doutant, en passant, de la méthode de datation basée sur les vêtements ou sur la coiffure, compte tenu de l'extrême variabilité et du caractère éphémère des modes, *e. g.* dans l'iconographie d'une même impératrice: «*Pour peu qu'une Auguste ait vecu longtemps, non seulement l'on remarque differens petits changemens dans la même mode:* * [note: *voyez les Medailles de la jeune* Faustine] *mais même elle paroist avec des modes toutes differentes, & qui se remarque sur tout dans les Médailles de Sabine & de Julia Domna*».

Cependant, poursuit l'auteur, en se contredisant d'une certaine manière, on peut affirmer que ces aspects formels doivent toutefois être pris en compte: par exemple, la statue en question montre une coiffure semblable à celle de Faustine Mère, même en la comparant aux modèles de monnaies de la période, et elle peut donc être attribuée à l'époque d'Antonin le Pieux. Tout en précisant que «*L'on doit d'autant plutost compter sur la difference des modes, pour décider l'âge d'un Antique, que les Romains n'en usoient pas comme les François, qui affectent de negliger jusque dans les Portraits ordinaires, ces mesmes mode qu'ils suivent si volontiers pour leurs personnes. Les Romaines estoient de trop bon sens pour préferer une parure arbitraire, une draperie indifferente, fantaisie du Peintre & du Statuaire, à l'habillement veritable, qui rappelle à la fois, la personne, la condition & le temps. Toutes leurs statues paroissent avec les habillemens propres à ceux qu'elles reppresentent* […] *& leurs Statues se font d'abord reconnoistre pour ce qu'elles sont*».

La découverte d'une telle statue en Afrique n'est pas surprenante pour l'auteur, puisque c'était une province cultivée de l'empire, et il critique ceux qui considèrent médiocres les artisans de l'époque antonine en s'appuyant sur les seules médailles. Il reste néanmoins possible que la statue ait été réalisée ailleurs, peut-être à Rome même, d'où elle pourrait avoir été apportée, par exemple, par les Vandales.

La statue représente une femme de haut rang, peut-être la femme d'un proconsul ou d'un officier, ou d'un citoyen aisé, et il juge faibles les raisons d'*un de ses amis* qui, en considérant le voile comme un élément caractéristique des déesses, absent des statues de femmes, attribue l'image à la *Déesse de la pudeur* (*Pudicitia*). Il relève au contraire que le voile était une partie habituelle de l'habillement et que les représentations de femmes voilées (dans les médailles et les sculptures) ne sont pas du tout rares.

Enfin, il note l'absence d'éléments caractéristiques de la déesse de la pudeur: «*l'attitude de la Déesse de la Pudeur, n'est point du tout celle de nostre Figure, qui ne tient pas une espece de javelot de la main gauche & ne releve point son voile avec la droite,*

[33] TERT., *Virg. Vel.*, XVII, 4: «*Iudicabunt vos Arabiae feminae ethnicae, quae non caput, sed faciem quoque ita totam tegunt, ut uno oculo liberato contentae sint dimidiam frui lucem quam totam faciem prostituere: mavult femina videre quam videri*».

*le ramenant de devant son visage, comme pour le cacher. C'est là cependant comme est representée la Déesse de la Pudeur dans toutes les Médailles dont l'inscription nous apprend que c'est elle*». On pourrait donc tout simplement penser que la femme était «*engagé dans quelque Sacerdoce, aura voulu conserver le voile de sa statue, pour désigner par là sa dignité*», même si des exemples ne manquent pas, sur les médailles, où les femmes célèbres, engagées dans des sacerdoces, comme Antonia ou Agrippine, sont représentés sans voile – et la même chose vaut pour les impératrices.

La statue ne ressemble à aucune personne connue de l'époque antonine, et l'auteur critique sévèrement ceux qui persistent, en dépit de la vérité, à vouloir donner un nom: «*C'est une espece d'attentat contre la verité, qu'il est tres ordinaire de commettre, et ont on ne recherche point les coupables*». Les seules identifications certaines sont en fait celles des médailles, grâce aux légendes. Les anciens laissaient à la ressemblance et à la renommée la tâche de transmettre le nom, en utilisant statues et bustes, la peinture à l'huile n'étant pas encore connue et celle de l'époque étant soumise à la dégradation. Cela est démontré par le grand nombre de statues trouvées, proportionnellement à la population de Rome, comme l'ont prouvé les études de savants[34].

«[…] *le temps n'a pas choisi pour les épargner, celles* [statues] *des Hommes illustres*»; cependant «*la demangeaison de se faire écouter & l'envie de parler d'une manière plus décisive, emporte ceux qui sont consultez sur ces statues, non seulement à dire des choses qui ne se peuvent sçavoir, mais souvent même contraires à ce qui est sceu*». Un cas typique d'erreur due à cette «manie» est fournie par le cas de la *Diane* exposée dans la Galerie de Versailles: «*Lors que l'on fit graver les Antiques du Roy, l'on fit choix d'un homme distingué par son érudition pour composer de courtes explications, qui se devoient mettre au bas de la Planche. Au lieu d'écrire simplement que c'estoit une statue de Diane, s'il n'en sçavoit point davantage, il a écrit que c'estoit la statue de Diane d'Ephese*». La *Diane Chasseresse*, avec l'arc et le chien, ne pouvait pas être l'«Artémis des Éphésiens», déesse oraculaire, liée au culte de la fertilité, qui «*estoit proprement la Nature, adorée à Ephese sous ce nom*», représentée dans des médailles des Éphésiens comme «*une teste de Femme posée sur une guaine ornée de mammelles*». Une erreur qui n'était pas excusable «*dans un homme qui fait une profession particuliere de sçavoir le Grec, & les antiquitez de l'Asie*».

S'il est plus que probable que l'auteur se réfère aux gravures publiées en 1694 dans le *Recueil* de Simon Thomassin (mais le travail remonte à 1689), l'identification de l'auteur de la légende est moins certaine, ses caractéristiques ne semblant pas correspondre à Thomassin (par ailleurs, naturellement, la statue de Benghazi n'était pas représentée dans le *Recueil*[35] de 1694).

L'auteur conclut en notant que toutes les considérations faites pour les statues pouvaient être également appliquées aux pierres gravées et aux pierres anciennes, en soulignant, avec sarcasme, la manie absurde de ceux qui croient trouver un nom célèbre

---

[34] L'auteur cite *Vossius* [I. VOSSIUS, *Variarum Observationum Liber*, Londini 1685] pour la démographie, et *Berger* [J. BERGER, *Histoire des grands chemins de l'Empire romain*, Paris 1626 (réimpr. Bruxelles 1736)] pour les statues.

[35] THOMASSIN, 1694, I, p. 7: «*Diane d'Ephese, figure antique de marbre, qu'on croit avoir rendu des Oracles*».

pour chaque statue trouvée, «*comme si la liberté de se faire peindre avoit esté interdite au commun des hommes, composé de personnes obscures dont la reputation cesse avec la vie, qui ne laissent aucun nom après elles, & pour ainsi dire, meurent toutes entieres*».

*Piganiol de la Force*

Dans la première édition de sa *Nouvelle Description* de Versailles (1701), Piganiol de La Force se limite à une brève description de la statue, mais en en donnant la provenance exacte: «*Vis-à-vis la Statuë de Germanicus, il y a une Statue de marbre. On croit que c'est une Prétresse. Elle fut trouvée il y a quelques années sur le côtes du Golfe de Sidra à l'Orient de Tripoli, dans un endroit appelé Bengazi. Les Mores qui en firent la découverte la donnèrent au Bacha de Tripoli, des mains duquel elle passa au sieur du Sault, Consul de la Nation Française, lequel la fit apporter en France. C'est peut-être l'antique la mieux conservée qui soit en Europe*», mais dans les éditions suivantes, la description est mise à jour et approfondie[36]. Les arguments sont clairement tirés du *Mercure*, mais pour être soumis à la critique, et pour proposer une identification. Une critique subtile, qui devient parfois une fin en soi, et qui détermine une position certes moins prudente et moins ouverte.

La présence du voile conduit Piganiol à exclure qu'il s'agisse d'une «*Dame Romaine femme d'un Proconsul d'Afrique, ou de quelque Officier de l'Empereur Antonin Pie*», parce que, hormis le cas de scènes de mariage, les femmes apparaissent toujours sans voile. Elle ne peut pas davantage être une *prêtresse*, qui est également toujours sans voile, écrit-il en utilisant les mêmes arguments que le *Mercure*, comme lui-même l'avait soutenu en 1701. «*Cette Statue représente une femme qui a l'air modeste, & les joues peintes de vermillon*», note Piganiol, à qui apparaît donc plausible l'hypothèse de ceux qui proposent l'identification avec la «*Déesse de la Pudicité*», la *Pudicitia:* «*Rien ne marque mieux la pudeur que le voile & le vermillon. Ce dernier prouve même que c'étoit une Divinité. Les Anciens avoient accoutumé de peindre avec cette couleur le visage de leurs Dieux*». Mais Piganiol déclare avoir plus tard corrigé cette hypothèse, après un échange d'idées avec l'abbé Fauvel, expert en médailles[37], qui lui avait montré une pièce d'Hadrien dont l'envers représentait Sabine en déesse de la *Pudicitia*, voilée et «*entiérement semblable par son attitude & par sa draperie, à la Statue* [...] *C'étoit apparemment un éloge délicat des moeurs de Sabine*».

À propos des traces de vermillon sur les joues de la statue, Piganiol affirme son désaccord avec ceux qui croient que ce sont des traces naturelles du marbre, mais dit que la couleur «*tres certainement il est ajoûté*», en s'appuyant sur les études du père Kircher et de Baldigiani à ce sujet, position que nous retrouverons chez Caylus et Visconti (v. *infra*).

---

[36] PIGANIOL 1701, p. 96; ID. 1715, I, pp. 111-116.

[37] M. Henry Antoine Auguste Fauvel, abbé de N.-D. de Clairfay, chanoine de Saint-Quentin et chapelain du Roi [† 1742].

*Félibien et Montfaucon*

Si André Félibien, dans sa *Description sommaire du château de Versailles* de 1703, se limite à un petit passage: «*une autre statuë antique de femme, tres bien conservée, aportée de Tripoli il y peu d'années, & et qui répresente la Pudicité*», dans les *Antiquités* de Montfaucon nous ne trouvons aucune trace de la statue de Benghazi, ce qui pourrait sembler étrange, vu que des statues semblables y sont reproduites et discutées dans le chapitre consacré aux costumes des *matrones romaines*, qu'il consacre un chapitre à la Pudicité et qu'il mentionne la *Vestale* de Versailles[38].

*Monicart*

En 1720 est publié le célèbre ouvrage de Jean-Baptiste de Monicart (1656-1722), *Versailles immortalisée*[39]. Il s'agit d'un véritable catalogue en vers qui illustre l'apparence et les histoires érudites afférentes à toutes les œuvres et aux lieux cités dans le titre.

L'ouvrage, écrit entre 1711 et 1714, alors que Monicart était «*prisonnier d'Etat pour affaires de Guerre* [...] *sans le secours d'aucun livre*», abstraction faite de l'exactitude des contenus et des panégyriques incessants au roi, représente un moment important pour l'histoire de l'art et de l'archéologie, comportant quelques essais de réflexion esthétique, assez au fait des théories de l'époque. Les critiques formulées ces dernières années sur cet ouvrage, dont celle l'accusant de transformer une lecture du sublime en paranoïaque, où «*littéralement chaque chose parle au visiteur*», et naturellement celle portant sur la redondance d'informations, sont intéressantes et en partie pertinentes[40]. Elles ne tiennent cependant pas compte du fait que l'auteur s'adresse à des *curieux*. Tout monument, écrit Monicart, n'est pas une idée, mais un objet visible qui existe à travers la langue guidée par les yeux et par les termes artistiques: «*Elle en fait le récit de même qu'il paraît*».

Dans la «*Description de la Grande Gallerie*», une des statues *parlantes* est celle de Benghazi: «*Tu vois à l'Orient une Statue antique, / Figurant une Femme & la Pudicité: / Le marbre en est entier, quoiqu'exprès de l'Afrique / On l'ait depuis peu transporté*[41]». Ensuite, la statue se présente comme «*Prêtresse*»: «*A Mon habit de femme, à cette draperie, / Qu'on tailla sur mon marbre avec grande industrie, / L'habile connoisseur voit bien / Que ma fine Statue est un Ouvrage ancien, / Et non de moindre prix, Mortel, sans flatterie, / Que les autres qu'on voit en cette Gallerie; / Le riche monument de mon rocher poli / Sans doute demeura long-temps enseveli / Puisqu'on l'a deterré sur le côtes d'Afrique / Aux environs de Tripoli, / Et LOUIS en tout magnifique / Et curieux de Piece antique, / M'ayant achetée à grand frais, / M'a fait venir dans son Palais / Comme une précieuse piece. / Les bons Médaillistes François / En me considerant de près, / Disent que je figure une fille Prêtresse*».

---

38 FÉLIBIEN 1703, p. 152; MONTFAUCON *ANT:* III.1, *Planches* XVII, XVIII, et p. 40 ss. (*Matrones*); I.2, ch. XI (*Pudicité*); suppl. I, p. 66, pl. XXIII (*Vestale*), où il montre qu'il ignore que l'autel n'est pas antique mais est un ajout de Girardon.

39 MONICART 1720.

40 GOLDSTEIN 2007, p. 169.

41 MONICART 1720, I, pp. 295, 396-99, gravure p. 396.

La gravure – la première connue de la statue – apparaît d'ailleurs très différente de l'original (*Fig. 1*): les traits du visage sont approximatifs et rendus en renonçant à la physionomie, la coiffure est réduite à deux mèches ondulées sur un front plus bas, la position et la forme de la main droite sont aussi fautives, tandis que le corps apparaît beaucoup plus lourd que l'original. On en vient à se demander si la tête et le visage ne seraient pas plus proches d'une autre statue antique de la Galerie, la *Vestale* (ainsi nommée en raison de la restauration de Girardon, qui ajouta un autel pour le feu sacré près de ses pieds)[42]. Peu de temps après, Simon Thomassin, dans son *Recueil de cinquante des plus belles figures de Versailles*, en 1722, publia une gravure identique à celle de Monicart[43], dont il était probablement lui-même l'auteur, à moins qu'il ne l'ait copiée d'un autre auteur (*Fig. 2*). La reproduction est encore plus approximative que la première, le trait est plus doux, au détriment des détails, les mèches ondulées des cheveux sont devenues une partie du voile et, surtout, curieusement, l'image est décalée, inversée, en miroir par rapport à l'original[44]. Dans la *Herkulesallee* du château de Nordkirchen (la *Westfälische Versailles*), parmi les statues réalisées en grande partie par J.W. Gröninger (entre 1721 et 1725), on voit encore aujourd'hui une statue portant à la base l'inscription «*une prêtresse*», qui paraît être l'exacte reproduction de la gravure de 1722 publiée par Monicart: une gravure non fidèle qui devient ensuite modèle pour une vraie statue (*Fig. 3*).

*Caylus*

Caylus, dans son *Recueil* (1759), mentionne la statue de Benghazi, quoique brièvement («*Ce beau monument a été trop souvent décrit, & dessiné, pour en parler davantage*»). La statue est identifiée comme une *Vestale*, provenant de Leptis Magna, et donnée au roi par Pontchartrain, «*recommandable par la beauté de son travail, ainsi que par son extrême conservation*», qui, selon lui, «*peut être de la main d'un Artiste Grec, mais elle est vêtue, & disposée selon l'usage & la coutume des Romains*»[45].

Ce qui semble le plus attirer son attention est «*l'incarnat léger qu'on remarque sur les joues*», dont beaucoup ont été étonnés, en soulignant que «*cette particularité, loin d'être l'effet du hazard, est une opération très-simple de l'Art, sagement & modérément*

---

[42] Sur l'*infidélité des gravures*, voir SÉNÉCHAL 1986, p. 166 ss.

[43] THOMASSIN 1722. On lit sur la légende: «*Cette figure represente une prêtresse. C'est ce qui s'aperçoit aisément a son air religieux, et a son long habillement. Comme le sculpteur ne lui s donné aucuns attribut particulier qui apprennent soit la Nation soit le pays, soit le dieu ou la déesse qu'elle servoit, on est dispensé d'en dire icy d'avantage. Cette statue antique de marbre est placèe dans la grande Gallerie à Versailles et dessinée et gravée par S. Thomassin graveur du Roy. 17*[22]». Dans les bibliographies, une première édition, en 1703, de ce texte, est indiquée, mais il ne m'a pas été possible de la trouver.

[44] À ce propos, voir aussi SÉNÉCHAL 1986, pp. 149-180, cfr. pp. 160-161.

[45] CAYLUS *Recueil* III, pp. 215-217. La description en question se trouve dans une section consacrée aux fragments d'une statue de porphyre qu'il place parmi les monuments arrivés en France de Leptis Magna, en montrant une connaissance des activités et des écrits de Claude Le Maire, et nous informant sur l'intérêt pour les antiquités de Pontchartrain, dont il estime l'érudition. Ces affirmations de Caylus font penser qu'il y avait d'autres *dessins* de la statue.

Fig. 1. Gravure (par S. Thomassin?) (de MONICART 1720, I, p. 396).

Fig. 2. Gravure par S. Thomassin (de THOMASSIN 1722).

*employé par les Anciens*», en renvoyant l'approfondissement à la publication à venir des «*Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, pour l'année 1759*». Et en effet, le 27 avril 1759, lors d'une séance de l'Académie, Caylus lut le mémoire «*Sur le moyen d'incorporer la couleur dans le marbre & de fixer le trait*», où, en commentant le célèbre passage de Pline, «*Coepimus et lapidem pingere, hoc Claudii principatu inventum…*» (PLIN., *N.H.*, XXXVII, 1), en approfondissant la question de la méthode pour répartir la couleur avec précision sur le marbre, il se déclare surpris du fait que Pline ne mentionne pas «*ce moyen pour placer un incarnat léger sur les joues des figures de femme. Car le rouge qui colore le visage de la vestale placée dans la galerie de Versailles, n'est point un jeu de la nature, ainsi qu'on a voulu le croire autrefois: c'est une teinte incorporée par le moyen du feu*[46]».

[46] Un résumé du mémoire fut publié sous le titre *Sur le moyen d'incorporer la couleur dans le marbre & de fixer le trait*, dans *Histoire de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, XXIX, 1764, p. 166 ss., et



Fig. 3. CHÂTEAU DE NORDKIRCHEN, *Herkulesallee*. Statue de marbre représentant «*Une Pretresse*» par J.W. Gröninger (?), 1721-1725. Inv. G. 1720.

*Winckelmann*

Dans son *Histoire de l'art de l'antiquité* (1764), Winckelmann mentionne la statue de Benghazi, dans le livre dédié à *l'art des Grecs* (IV), au chapitre qui traite *du progrès et de la décadence de l'art des Grecs*: «*Je citerai à cette occasion une statue de femme en marbre placée dans la galerie de Versailles, que l'on prend pour une Vestale trouvée, dit-on, à Bengazi, qu'on prétend être l'ancienne Barca, capitale de Numidie*[47]».

---

in MMAI, XIV, 1772, pp. 294-312. La version intégrale apparut plus tard dans PACIAUDI 1802 (an XI), sous le titre *De la peinture sur marbre*, pp. 327-343.

47 WINCKELMANN 1764, p. 247 (ch. IV); j'utilise l'éd. fr. *Histoire de l'Art chez les Anciens*, Leipzig, 1781, II,

L'indication de Winckelmann, dans sa brièveté, est particulièrement importante étant donné le lieu du texte où elle apparaît. En effet, l'*occasion* dont il parle est la mention, dans ce même paragraphe, de la présence de colons grecs en Afrique (qu'il déduit – d'une façon à vrai dire un peu forcée – à partir de la description d'une statue de singe en basalte, sans tête, conservée au Capitole, aujourd'hui au Vatican): il faut donc penser qu'il considère la statue comme une œuvre grecque. Mais on doit surtout souligner que, dans les deux paragraphes précédents, il avait traité des «ouvrages exécutées dans les provinces romaines» et du «bon gout qui s'est conservé dans la décadence de l'art».

Nous ne savons pas s'il avait jamais vu la statue de Versailles, directement ou à travers des gravures – notons, dans ce cas, que la seule gravure existante de la statue à cette époque était celle de Thomassin, peu fidèle comme nous l'avons vu.

## VERS LE LOUVRE

Par une décision du 22 pluviôse de l'an V (10 février 1797), fut créé à Versailles un *Musée spécial de l'Ecole Française* et le Ministre de l'Intérieur décréta qu'un jury composé du Conseil du Muséum central des Arts, auquel s'ajouteraient huit artistes, aurait déterminé le choix des œuvres qui devaient constituer le nouveau musée. Le jury avait été transféré à Versailles le 25 messidor de l'an V (13 juillet 1797) et au cours de la séance suivante du 1$^{er}$ thermidor (19 juillet), on décida que, entre autres, seraient également amenées au Musée Central les huit statues de la *Galerie*[48]. L'administration de Versailles y mit de nombreux obstacles et le transport se déroula avec mille difficultés.

Un premier arrêt du Conseil du musée du 28 fructidor (4 septembre) avait chargé de cela le citoyen Scellier; un second, du 28 brumaire de l'an VI (18 novembre 1797), détermina que «*vu les lenteurs que le citoyen Scellier, Marbrier, apporte à l'exécution des ordres qu'il a reçus pour la dépose et le transport à Paris des statues antiques de la grande Galerie*». Scellier fut remplacé par le citoyen Boucault, charpentier, puis réintégré par un nouvel arrêt du 18 frimaire (8 décembre). Toutefois, le 25 pluviôse (23 février 1798), le Conseil avertit le ministre «*de l'arrivée des neuf statues antiques qui étaient dans la grande Galerie et les appartements de versailles, savoir: la Diane chasseresse, le Cincinnatus, une Vestale, une Matrone* [i.e. la statue de Bengazi], *le Germanicus, la Vénus d'Arles, le Bacchus, une Vénus Pudique*[49]».

Enfin, la statue sera exposée à l'occasion de l'ouverture des Salles antiques, le 18 brumaire de l'an IX (9 novembre 1800), dans la Salle des Romains.

---

pp. 268-269. Dans l'édition de Stuttgart de 1802, I, MEYER et SCHULZE (note 47) renvoient au *Recueil de statues*…, de THOMASSIN, I. pl. 9 (à tort puisque cette pl. se réfère à la *Vestale*) et ils ajoutent des considérations prises de Visconti.

[48] MICHON 1914, p. 133 ss. Michon puisait dans les informations des Archives du Louvre, mais il ne donne pas de référence.

[49] *Ibid*., p. 134.

*Visconti*

Ennio Quirino Visconti fut le premier à étudier la statue en détail. Arrivé à Marseille en décembre 1799, il n'avait pas joué de rôle dans le transfert de la statue à Paris. Il s'en occupa certainement tout de suite après sa nomination comme conservateur des antiques du Musée central des Arts, à partir de la première édition de la *Notice*, rédigée pour l'inauguration du 18 brumaire, dans les limites de ce que luimême avait appelé un «*ouvrage presque élémentaire*». Dans la *Notice*, après avoir rappelé l'origine de la statue, il la décrit comme «*matrone romaine* [...] *le reste de son costume est le même à peu près que celui de la déesse de la* Pudicité. *Sa tête est un portrait; et si l'on juge par la forme de sa coiffure, cet ouvrage pourrait être de la fin du deuxiéme siècle*[50]».

En 1804, la statue est publiée par Filhol, dans le troisième volume de sa *Galerie du Musée Napoléon*. Lavallée, dans la note explicative, la donne comme anonyme, tout en appréciant son style sans réserve: «*Un travail d'une grande beauté. Le style en est pur, la pose est simple, noble et majestueuse. Les draperies sont légères et exécutées avec autant de finesse que du goût. Il règne beaucoup de grâce dans la manière dont la* Palla*, qui lui couvre la tête, est drapé et arrangé*[51]» (*Fig. 4*).

Dans les *Monumens antiques du Musée Napoléon* (1806), Petit-Radel renonce à identifier la statue, la décrivant comme une «*statue honoraire d'une matrone romaine*» dans laquelle «*les traits de la figure qui n'ont rien du beau idéal, font connaître que ce dût être un portrait*», – concept, celui de «*beau idéal*», que Petit-Radel répète plusieurs fois dans le même volume et qu'il oppose à l'imitation du vrai, de la nature[52] (*Fig. 5*).

Visconti approfondit l'analyse de la physionomie de la statue, en l'identifiant avec *Julia Domna*, déjà dans sa *Notice* de 1809, puis plus longuement dans le quatrième volume du *Musée Français*, où une magnifique gravure de Bouillon est publiée[53] (*Fig. 6*).

Après son profil technique, l'auteur signale que «*sur les joues quelques traces d'une couleur rouge encaustique*» et aussi que «*Il n'existe aucune statue mieux conservée que*

---

[50] VISCONTI 1803 (an XI), pp. 75-76, n. 95. Le texte de LEGRAND 1803, n. 93, pl. 29 (la gravure est très approximative), dérive certainement de la *Notice*.

[51] FILHOL 1804-9, III, 1804, XXVI$^{e}$ livr. pl. VI, pp. 7-8. Le dessin est de Montagny, la gravure de Boudrois (très semblable au dessin de Bouillon).

[52] PETIT-RADEL 1804-1806: IV, 1806, pp. 91-92, pl. 44.

[53] VISCONTI MF, IV, 1809); le graveur est Chatillon. Le texte sera ensuite réédité sous le titre *Le Musée royal, ou Recueil de gravures* [...], I-IV, Paris, 1816-1818. Le texte du quatrième volume est aussi publié dans LABUS 1829-1831: IV, 1831, pp. 220-223, pl. XXXII (un dessin simplifié de la gravure de Bouillon 1809). Cfr. aussi VISCONTI 1817a, p. 36, n. 93. Dans sa *Notice* de 1809, Visconti signale que «*dans le piedestal est encastrée l'inscription sépulcrale de Sempronius Vitalis, publiée par Fabretti, c. iv, n. 40*»: il s'agit de l'inscription *CIL,* VI 26176, trouvée à Rome, dont on ne trouve pas de trace dans la base actuelle, ni dans les gravures. Clarac, en 1820, après la mort de Visconti, identifie le marbre comme Pentélique: VISCONTI, CLARAC 1820, pp. 62-63, n. 118. On ne peut pas exclure que cette étude fit partie de ses recherches sur l'iconographie romaine, VISCONTI 1817b, qui va jusqu'à l'époque flavienne; après la mort de Visconti, l'œuvre fut poursuivie par MONGEZ 1826, qui cite à la p. 157 la statue, à propos de Julia Domna.




Fig. 4. Dessin par Montagny, gravure par Boudrois (de FILHOL 1804-9, III, 1804, XXVI^e livr. pl. VI).




Fig. 5. Dessin et gravure par Th. Piroli (de PETIT-RADEL 1806, IV, p. 44).

*celle-ci: il n'y manque en tout qu'un petit bout de draperie; le gland qui le terminoit est marqué par tenon*[54]».

En ce qui concerne la pratique de peindre les statues, Visconti cite l'«*excellente dissertation*» de Quatremère de Quincy, alors à apparaître prochainement (il s'agit du *Jupiter olympien*, 1814), qui soutenait la diffusion de la polychromie dans la sculpture antique, sans pourtant la considérer *réaliste*, une position donc proche de celles de Winckelmann. L'identification de la statue avec Julia Domna est évidente pour Visconti: «*La parfaite ressemblance du profil avec celui de Julie gravé sur des médailles, celle de la coiffure, la forme du nez qui se retrouve à peu près la même dans les portraits de ses deux fils Caracalla et Geta, me paroissent autoriser cette opinion*». Je tiens à souligner certains aspects de la description de Visconti, qui me semblent plus inspirés par le désir de comparaison entre les *pathos* communiqués par la statue et par l'histoire de

---

[54] Cfr. la dernière description dans ZAGDOUN 2004, p. 111: «*L'œuvre est intacte, à l'exception d'un pan de draperie, cassé à l'arrière, à la hauteur du genou gauche où il était attaché par un petit tenon encore visible*».



Fig. 6. Dessin par P. Bouillon, gravure par Chatillon (de VISCONTI MF, IV).

Julia Domna: «*Parens obscurs, mais douée d'esprit et de beauté*», Visconti affirme à propos de l'impératrice, «*Rien n'auroit manqué à sa félicité si tous ces titres elle avoit pu joindre celui de mère heureuse. Mais la discorde et la jalousie qui pénétrèrent dans le coeur de ses fils, firent expirer le plus jeune dans ses bras. Sous le coup d'un frère assassin; et lorsque celui-ci, sourd aux conseils de sa mère, périt victime de sa folle conduite, la triste Julie se laissa mourir de faim à Antioche*». Un portrait avec des accents sombres, qui résume en quelques mots toute la tragédie d'une femme noble et cultivée, la même que Visconti croit pouvoir lire dans la pose et le regard de la statue: «*L'attitude simple, facile et majestueuse semble indiquer que la princesse s'arrête pour écouter un discours qu'on lui adresse*», une statue faite vivante par un léger mouvement du pied gauche. Visconti se concentre ensuite sur la draperie: «*Un ample manteau couvre, suivant le costume des matrones de l'antiquité, la tête de l'impératrice, renveloppe tout entière, et ne laisse voir que l'extrémité des mains. Cette ample draperie est arrangée si artistement qu'elle indique les formes du nu, sans la moindre affectationf*». Des mots qui renvoient directement à ceux utilisés par Winckelmann, dans les *Réflexions sur l'imitation* (1756), à propos des draperies des trois *Vestales* trouvés à Portici: «*Les vêtemens des trois Vestales* […] *sont dessinés avec une grace inexprimable. Les petits plis sortent, par la douce gradation d'une courbe insensible, des grandes parties de la draperie, & vont se perdre de nouveau dans ces mêmes parties, avec une noble liberté, sans violer l'harmonie de la composition, & sans cacher le beau contour du corps, qui se laisse voir dans toute fa perfection à travers cette élégante draperie*[55]».

Visconti en vient à faire des conjectures sur l'intention profonde de l'artiste: «*auroit-il cherché cette ressemblance pour faire sentir que Julie se distinguoit par ses lumières, et se plaisoit à la société des littérateurs et des savans? ou bien auroit-i1 voulu donner à cette princesse un des caractères propres à la figure de la Pudicité?*», mais, poursuit-il, «*Ces opinions ne sont que de simples conjectures: il est même possible que le statuaire n'ait eu d'autre intention que celle d'imiter quelque excellent modèle dont le costume et*

[55] WINCKELMANN 1756, p. 20, j'utilise la tr. fr. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, dans *Recueil de différentes pièces sur les arts par M. Winckelmann* […], Paris 1776, p. 28.

*le mouvement pouvoient convenir au sujet qu'il traitoit. D'autres statues nous présentent en effet les mêmes dispositions*», à titre d'exemple, celles de Polymnie et de Mnémosyne au Museo Pio Clementino[56]. Il affirme enfin que la statue, œuvre d'un artiste formé à l'école florissante sous Marc-Aurèle, «*appartient à la dernière époque, non pas de l'art, mais du goût*», idée typique de l'esthétique de Visconti, que nous retrouvons plus longuement dans le *Discours historique sur la sculpture ancienne*, qui ouvre le même volume, et sur laquelle nous reviendrons dans les conclusions.

*Bouillon et Saint-Victor*

La description de Visconti est reprise, presque à la lettre, par J.-B. de Saint-Victor, dans le *Musée des Antiques* (1810-1821), à côté d'une belle gravure de P. Bouillon (*Fig. 7*). Ce n'est pas la même que celle parue dans le *Musée Français*; ici, la vue est centrale, dans l'autre, de trois quarts, de même, le trait est différent, ici plus prononcé, dans l'autre, nuancé et pictural. La reproduction de l'original est parfaite, sauf pour le visage, qui dans les deux gravures apparaît légèrement plus allongé, en présentant une physionomie différente de la réalité[57].

Saint-Victor s'éloigne de Visconti en critiquant âprement l'habileté de l'artiste dans le rendu du visage et des détails anatomiques: «*Mais, par un contraste très-singulier, l'artiste qui a su rendre avec tant d'habilité les voiles légers dont ce beau corps est couvert, se montre faible et médiocre lorsqu'il veut exprimer le nu et donner aux traits du visage la vie et l'expression. Les extrémités sont, ainsi que la tête, peu terminées, peu étudiées, et les cheveux, dont l'ajustement n'est pas agréable, sont également traités avec sécheresse et manquent de finesse dans les détails*». Une critique qui ne correspond pas aux observations formulées par Visconti, qui, au contraire, en évoquant la comparaison *pathétique* entre l'histoire de Julia Domna et l'expression de la statue, semble considérer le but de l'artiste comme atteint.

*Clarac, Duchesne, Landon*

Dans la *Description des Antiques* (1820), et plus tard dans le *Musée de sculpture* (1851), le texte de Visconti est réduit et mis à jour par Clarac: dans le premier texte il n'est pas certain de l'identification à Julia Domna, mais surtout, dans les deux, il corrige les considérations esthétiques: «*sans être d'une belle exécution, est cependant de meilleur goût que d'autres de cette époque; le reste de son costume est le même à-peu-près que celui de la déesse de la Pudicité*[58]» (*Fig. 8*).

En 1828, dans le *Musée de peinture et de sculpture*, Duchesne reprend la description et l'identification de Visconti, – tout en mentionnant l'incertitude de l'identification entre

[56] VISCONTI MPC, I, tavv. 24 et 28. Ce premier tome doit aussi être attribué à Ennio Quirino Visconti, cfr. GALLO 1993, pp. 215 et 241; BARBANERA 2011, pp. 50, 134.

[57] BOUILLON 1810-1821: II, *Héros, personnages grecs et romains*. Le graveur est Chatillon.

[58] CLARAC 1820; ID. 1826-1853: IV, 1851 p. 256, et ID. *Planches*, III (1832-4), pl. 311, n. 118. Cat. 2482.



Fig. 7. Dessin et gravure par P. Bouillon (de BOUILLON, 1810-21, II).




Fig. 8. Dessin (de CLARAC *Planches*, III, 1832-4, pl. 311, n. 118).

Julia Domna et la *Pudicité* –, mais confirme les critiques de Clarac: «*Les draperies, du meilleur gout, indiquent l'école qui se forma sous le règne d'Adrien, mais les chairs ne sont pas d'une aussi bonne exécution*». La statue y est reproduite dans une gravure de Réveil[59] (*Fig. 9*).

En 1834, la statue est publiée par Landon, comme le portrait d'une «*dame romaine ou matrone*», en notant que «l*a coiffure pourrait faire penser que cet ouvrage est d'une époque postérieure à celle où la sculpture fleurit avec plus d'avantage sous le règne des Césars*[60]».

Après Clarac, il faudra attendre la *Notice* de Fröhner (1869) pour un nouveau catalogue, dans lequel, curieusement, il n'y a pas de mention de la statue[61].

---

[59] DUCHESNE 1828, p. 144.

[60] LANDON 1834, pl. 46, p. 95.

[61] FRÖHNER 1870.

*Héron de Villefosse*

En 1879, A. Héron de Villefosse mentionne la statue à côté de la description de celle trouvée à Djimila, avec laquelle il trouve des fortes ressemblances (l'attitude est en effet très semblable), et il se dit en accord avec Ch. Ravaisson-Mollien, attaché au département des Antiques, qui avait attribué le portrait à Faustine Mère, plutôt qu'à Julia Domna ou Crispine[62]. De Villefosse est porté à croire qu'il s'agit d'une femme divinisée, en déplorant que, comme de nombreuses statues similaires avaient été trouvées sans la tête, des substitutions arbitraires avaient produit des pastiches, et, surtout, en déplorant les restaurateurs qui «*en ont fait des Polymnie ou des Pudicités* [...] *On a adopté cette manière de voir dans les musées: c'est ainsi qu'on a inscrit le nom de Polymnie au-dessous d'une statue privée de sa tête, drapée de même façon, et qui a été rapportée de la Cyrénaïque par Vattier de Bourville. Je crois, pour mon compte, qu'il faut y voir, comme dans les marbres de Benghazi et de Djimilah, une femme divinisée*[63]».




Fig. 9. Dessin et gravure par Reveil (de DUCHESNE 1828, II, p. 144).

Dans le *Catalogue Sommaire des Marbres Antiques* de 1896, la statue est indiquée par De de Villefosse dans la salle de Septime Sévère (XVII)[64]».

S. Reinach reproduit aussi la statue dans son *Répertoire*, en jugeant *fausse* son attribution à Julia Domna[65].

*Omont et Michon*

En 1902, Henri Omont reconstitue, grâce à des recherches aux Archives nationales, l'histoire de la statue, de sa découverte jusqu'à son exposition[66]. En 1915, Étienne Michon poursuit la recherche documentaire aux Archives du Louvre, présente en bref les évène-

---

[62] VILLEFOSSE 1879, pp. 259-260, pl. 32.

[63] *Ibid.*, p. 260, n. 1.

[64] VILLEFOSSE 1896, n. 1130, p. 68: «*Faustine mère, dite Crispine, élégamment drapée dans la pose dite de la Pudicité; statue de beau style*».

[65] REINACH 1906, p. 158, pl. 311, 3.

[66] OMONT 1902, p. 310 ss.



Fig. 10. Photographie (cliché Braun) (de MICHON 1914, p, 125).

ments relatifs à son transfert au Louvre, étudie la réception de la statue après son arrivée à Versailles (*Mercure* et Monicart) et sa position à l'intérieur de la Galerie. En ce qui concerne l'identification, Michon se limite à l'attribuer au modèle de la «*Grande Herculanaise*» de Dresde, et, sur la base de la coiffure et du costume, la date de l'époque d'Antonin. Notons que dans cet article paraît la première photo de la statue, la même que publiée dans le *Catalogue sommaire des marbres antiques* de 1919, avec la légende «*Imperatrice en Pudicité de Bengasi*[67]» (*Fig. 10*).

Je ne m'attarde pas ici en détail sur les nombreuses données, très précieuses, recueillies par ces deux chercheurs, données sur lesquelles se fonde le présent article.

*Les études récentes (Fig. 11-14)*

Dans les descriptions contemporaines de la statue, on réserve une grande attention aux détails techniques, en laissant ouvert le problème de l'identification. A été approfondie en revanche la réflexion sur la question des *copies,* sur laquelle nous reviendrons dans le cadre des conclusions.

La statue de Benghazi est en général datée entre Hadrien et l'époque antonine. Dans le premier cas, sur la base de l'absence de gravure de la pupille[68], mais on fait remarquer que cette absence est confirmée non seulement à Cyrène mais aussi en Grèce et en Orient, quand cette technique était alors répandue à Rome[69]; on explique aussi cette absence par l'usage de peindre la pupille[70]. Dans le second cas, on se base, soit sur la coiffure, soit sur l'usage d'envelopper le drap autour de la main gauche[71].

---

[67] MICHON 1914, p. 119 ss., figure p. 125; ID. 1903, pp. 203-204. VILLEFOSSE 1918, p. 72, pl. xlvii. La description donnée dans le texte est identique à celle de 1896 [p. 65, pl. XVI dans l'édition de 1922).

[68] WEGNER 1934, pp. 74 ss. et 160.

[69] ROSENBAUM 1960, pp. 60-1. Le même auteur signale que les sourcils sont rendus par une incision; les traces de perceuse sont rares, mais présentes aux commissures des lèvres et sur la partie supérieure de la pèlerine, en particulier au-dessus de la tête.

[70] KERSAUSON 1996, II, fig. 703, p. 161.

[71] BIEBER 1962, p. 120; ID. 1977, p. 160, f. 664.

Dans une étude plus vaste sur ce type, S. Kruse, qui date la statue autour de 135-145 ap. J.-C. en se fondant sur le portrait et la coiffure, a proposé deux phases de réalisation de la statue: le corps aurait été réalisé en Asie mineure (avec des exemples en Pamphylie) tandis que la tête aurait été faite en Cyrénaïque[72]; cette hypothèse a été récemment reprise par J. Trimble [73].

En général, on tend aujourd'hui à ne pas fournir d'identification du sujet représenté[74], quelques-uns faisant l'hypothèse qu'il peut s'agir d'une femme noble de Bérénice, ou d'une prêtresse[75], peut-être attachée aux cultes éleusines, ou encore d'une autre femme divinisée *post mortem*[76].

Les analyses techniques et les restaurations ont relevé des interventions d'âge moderne, par exemple la partie inférieure du visage, l'addition moderne de deux boucles d'oreille en tire-bouchon, et la présence de traces de couleur rouge sur les joues[77].



Fig. 11. PARIS, *Musée du Louvre*.

En considérant comme acquise la datation à l'époque antonine, sur la base des auteurs cités et en s'appuyant sur les portraits connus, le visage de la statue ne peut pas être directement référé à une femme de la famille des Antonins. J'observe d'autre part, avec précaution, que le type très particulier de coiffure semblerait pouvoir se rapporter aussi à l'unique femme des Antonines qui n'a jamais été prise en considération, Annia Galeria Lucilla, dont la coiffure est toujours essentiellement identique dans ses portraits adultes, et très différente de celles des deux Faustine et de Crispine[78].

---

[72] KRUSE 1975, pp. 52-53, 278-280, n. B 21.

[73] TRIMBLE 2011, pp. 161-??? et 433-434.

[74] ROSENBAUM 1960; CHARBONNEAUX 1963, p. 175, n. 1130; LARONDE 2003, pp. 232-234.

[75] ROSENBAUM 1960; LARONDE 2003, pp. 232-234.

[76] KERSAUSON 1996, II, fig. 703, p. 161. En général, sur les Herculanaises, voir aussi HECKLER 1909, ALEXANDRIDIS 2004, p. 241; DILLON 2010.

[77] KERSAUSON 1996; ZAGDOUN 2004.

[78] Certaines études indiquent, pour les premiers portraits de Lucilla, une coiffure de type *melonenfrisur*, ensuite, peut-être à partir de 166, date du mariage de sa fille, une coiffure à mèches ondulées avec raie centrale: FITTSCHEN-ZANKER 1983, 25; VARNER 2004, p. 149. Mentionnons les propos de Moretti relatifs à une statue



Fig. 12. VERSAILLES, *Grande Galerie*. en 2011 [photo Coyau/ Wikimedia Commons/CC-BY-SA-3.0].

trouvée à Ostie: «*L'acconciatura dell'imperatrice è quella detta di Lucilla, che predilessero anche sua madre Faustina e la moglie di suo fratello Commodo, Crispina; tre imperatrici nelle quali all'affinità del gusto nel disporre i capelli, fu congiunta una così stretta somiglianza di tratti, che la fisonomia dell'una può anche essere confusa con quelle delle altre*» MORETTI 1920, p. 65. V. *infra* à propos du *Zeitgeist*.




Fig. 13. VERSAILLES, *Grande Galerie*. La statue [elab. da Google Art Project-Palace of Versailles].

La statue, après avoir été longtemps exposée au Louvre, est retournée en 2004 dans la *Grande Galerie* à Versailles[79].

## CONCLUSIONS

L'objectif de cette contribution est la reconstruction du contexte historique et culturel d'une statue particulière, et de sa réception dans un laps de temps donné. Puisqu'il s'agit d'une adaptation à l'époque romaine d'un modèle grec, qui eut un succès extraordinaire dans le monde antique, il sera également nécessaire de soulever des questions générales ayant trait à l'*origine* du modèle et aux raisons de sa *répétition*.

---

[79] inv. MR 245; (ex inv. Louvre MA 1130). La mention de son retour à Versailles en 1948 apparaît comme dénuée de tout fondement, erreur née de la confusion avec l'autre statue, dénommée *Pudicité* (MV8640), ou bien avec la *Vestale* de 1685.



Fig. 14. VERSAILLES, *Grande Galerie*. La statue [détourée, de l'original de Coyau cit.].

Certaines études récentes, à partir des exemples très connus de Herculanum, qu'on peut dater vers les années vingt du IVe siècle av. J.-C., proposent de chercher les modèles originaux de ce type, non pas spécifiquement dans la production de Praxitèle, à laquelle on a généralement fait référence, mais plutôt dans une série d'images et de portraits féminins du IVe siècle av. J.-C., qu'on peut en partie attribuer à des artistes grecs connus (parmi lesquels Lysippe et Praxitèle[80]). Il s'agit de statues ou de reliefs honorifiques, funéraires, de muses ou de poétesses, qui, surtout eu égard à ce qui nous intéresse ici, doivent leur succès dans l'Antiquité à ce que J. Daehner a défini comme *visual concept*, qui, selon les conventions de l'hellénisme tardif, correspondait parfaitement à la représentation idéale d'épouses, filles ou citadines, résumées dans un portrait d'excellente vigueur et de naturalisme[81].

Le modèle original, pourrait avoir constitué à son tour une variante d'un modèle précédent, que certains reconduisent aux représentations de Déméter et Coré (respectivement pour la *Grande* et *Petite Herculanaise*)[82], rendu avec une grande attention au réalisme ("*ad veritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant*[83]»), et aux aspects psychologiques, variante influencée par les considérations aristotéliciennes à propos de l'utilité pédagogique de la sculpture, qui fournit le *signe* du *pathos* et de l'*ethos*[84]. Ce modèle eut à son tour une large diffusion, en particulier en Cyrénaïque[85], (notamment, on l'a suggéré, par assimilation avec la divi-

[80] Voir les contributions de J. Daehner et Ch. Vorster dans DAEHNER 2011, pp. 85-112 et 113 ss. Pour la datation exacte de la découverte Dahener propose le 1711.

[81] DAEHNER 2011, pp. 137-139.

[82] Par ex. BIEBER 1962, p. 12. Mais Vorster, dans DAEHNER 2011, pp. 86 et 114 rappelle que les deux types dérivent de deux types distincts qui n'ont pas été précédemment réalisés ou exposés ensemble.

[83] QUINT., *Inst.*, XII, 10, 9.

[84] Sur ces aspects, cfr. PUCCI 2003, p. 31 *et passim*.

[85] DAEHENER 2011, pp. 90-91, avec une carte des retrouvailles en Méditerranée (environ 207 exemplaires

nité féminine locale Isis – Libye – Déméter[86]) et d'une façon générale dans le monde romain («*Praxiteles, qui propter artificum egregium nemini est paulum modo humaniori ignotos*[87]»), de l'époque d'Auguste (par ex. l'image de Livia dans le cortège de l'*Ara Pacis*) au IIIe siècle[88].

Dans l'hellénisme tardif, et en particulier dans les deux premiers siècles de l'empire romain, des changements progressifs dans la réception de la signification déterminèrent des choix différents qui aboutirent, selon J. Dahener, à la mise en évidence de la *charis* et de la *sophrosyne*, respectivement dans les types de la *Petite* et *Grande Herculanaise*[89]. Si l'on s'en tient aux représentations sur les monnaies impériales, il est vraisemblable que le spectre entier des significations ait été ramené à celui de la *Pudicité*, comme l'attestent les nombreuses déclinaisons iconographiques du type des *Herculanaises*, ainsi que d'autres représentations féminines, associées, sur le verso, à la légende PUDICITIA, et, sur le recto, à des impératrices ou à d'autres membres de la famille impériale[90]. On voulait ainsi représenter les femmes, vivantes ou divinisées (*apothéose privée*), de la famille impériale ou de l'aristocratie, ancienne ou nouvelle, directement, avec le rendement physionomique du visage, en effectuant la personnalisation d'un type précédemment réservé seulement aux divinités[91].

J. Trimble insiste particulièrement sur le contraste, dans le type des *Herculanaises*, entre «*a singular head and a multiple body*», en notant la présence d'éléments conventionnels et individuels dans chacune des deux parties, dans une relation réciproque et «*multifaceted* [...] *of specific and generic time*», de telle façon que l'exécution générique de l'une des parties, notamment le portrait, déterminait la réduction de tout sentiment d'individualité dans le corps également[92].

L'adoption de ce langage figuratif permettait aussi aux élites locales de se distinguer du reste de la population, ces élites montrant ainsi qu'elles partageaient les intérêts et la culture de l'aristocratie romaine[93]. Ceci détermina également l'imitation des coiffures des Romaines nobles les plus connues, et peut-être même des traits du visage, qui ten-

jusqu'à aujourd'hui). TRAVERSARI 1960, p. 83, n. 41 et p. 92 ss. (le seul texte qui utilise l'image de la statue en couverture); BIEBER 1962; BIEBER 1977. V. aussi ROMANELLI 1943, pp. 260-261, n. 4. La diffusion du type en Cyrénaïque est confirmée d'ailleurs par les fouilles de J. Vattier de Bourville à partir du 1847, cfr. SERRES JACQUART 2001.

86 TRAVERSARI 1960 et, pour la diffusion et le culte ENSOLI VITTOZZI 1992.

87 Varron, *apud* GELL., *Noctes Atticae*, XIII, 17, 3.

88 DAEHENER 2011, p. 80.

89 *Ibid.*, p. 139.

90 Ch. Vorster, dans DAEHENER 2011, p. 127, note la correspondance avec les schémas figuratifs de la *Nikokleia* et de la *Pudicitia*, et avec le portrait d'*Aischines*.

91 Au sujet des *apothéoses privées* chez les anciens, voir les considérations de VILLEFOSSE 1879, qui cite TRIVIER 1876 à propos de l'inscription tracée sur la base d'une statues trouvée en 1874 à Aptéra (Crète), du type de la *Grande Herculanaise*, une femme nommée *Claudia* mise au rang des dieux (époque de Domitien), et les lettres de E. Le Blant à de Witte (sur le sarcophage d'Arles) et de De Witte à Fr. Lenormant, dans *Gazette Archéologique*, 1878, pp. 1-8.

92 TRIMBLE 2001, pp. 160-161.

93 MARVIN 2008, p. 243; DILLON 2010, p. 158.

daient à se modeler, quant au style et à la physionomie, à l'impératrice correspondante, selon le phénomène défini comme *Zeitgeist*, particulièrement évident, selon T. Hölscher, dans le portrait, dans la mesure où c'est l'élément le plus important relié directement à la réalité concrète de la personne (dans un répertoire de signes et concepts abstraits), et donc plus ouvert aux changements et au développement stylistique dont il devint le *sysmographe*[94].

À une époque non précisée, la statue, intacte, fut enterrée. L'absence totale et définitive de données stratigraphiques et contextuelles, le bouleversement subséquent des lieux, ne permettent pas d'espérer en savoir davantage. Enterrée en des temps proches de la création, afin de préserver le souvenir de la femme représentée, ou plus tard, comme objet précieux à cacher temporairement, mais qu'il ne fut ensuite plus possible de récupérer. La statue devint matière indistincte pour des siècles, puis, en 1693, est retrouvée, par hasard, en creusant les fondations d'une maison.

Ce ne sera pas la dernière de son modèle à être retrouvée, mais elle fut certainement la première en Cyrénaïque, pour ce que nous en savons. Grâce à l'intérêt de Le Maire, et ensuite à l'opportunisme de Dusault, la statue échappe au destin que durent subir tant d'autres: destruction en tant que symbole d'impiété, donc objet inutile et nuisible. Ce comportement doit lui aussi être placé parmi les modalités de réception de la statue, en raison de son caractère destructeur, mais à qui, à quelle culture doit-on l'attribuer exactement? Mes recherches sur le réemploi des marbres de Leptis n'ont abordé que partiellement ce sujet, qui mériterait d'être approfondi.

Dans l'hypothèse où on peut apercevoir une différence entre ceux que les Français appelaient *Tripolins*, Turcs plus ou moins fidèles à la Sublime Porte, et ceux qu'ils appellent *Arabes*, qui habitaient ces terres depuis 642 (il reste cependant possible que dans l'usage commun les deux termes aient pu être interchangeables), on pourrait aussi distinguer une différence culturelle. Les premiers, condamnés à gérer une terre pauvre, et donc à la recherche perpétuelle de butin, ne semblent pas avoir eu une position particulière sur les antiquités, si ce n'est celle de les considérer comme marchandise ou matériel de construction. Les secondes, peut-être plus influencés par la religion, par la tradition, percevaient les monuments, les images, comme des signes de mauvais augure. J.-P. Rousselot De Surgy, dans ses *Mélanges* de 1766, écrivait: «*Les premiers, Sarrasins détruisirent, par une superstition brutale, tous les plus saints monumens, & l'on remarque encore aujourd'hui le même fanatisme dans les Arabes modernes*. [...] *En général, tous les Mahométans ont une telle horreur des images & de toutes sortes de figures peintes ou sculptées qu'ils ne souffrent aucune représentation de ce genre, non seulement dans leurs mosquées & dans leurs maisons, mais même sur les etoffes dont ils font eurs meubles & leurs habits*». Un témoignage cependant dont la validité est obérée par la volonté de présenter ces peuples comme des ennemis de l'Occident[95]. Et Girard, dont on a déjà parlé *supra*, notait, dans sa description de Leptis, qu': «*Il y a tout autour des masures de cette ville plusie*(*urs*) *Arabes sous des tentes, quj en racontent quantité de fables, particulierem*(*en*)*t q*(*ue*) *les pierres sont enchantée, et q*(*u*)*'on ne scauroit s'en servir po*(*ur*) *d'autre edifices*», et plus haut «*L'on trouve de ces antiquités dans tous le*

[94] HÖLSCHER 1987, p. 69.
[95] SURGY 1766, pp. 51-69.

*voisinage de Tripoli et fort souvent, mais comme ce sont les Mores qui les découvrent et qu'ils sont ignorans extrêmement et ennemis des belles choses, ils n'en font aucun conte*[96]». De même, Maillet, en 1740, écrit que, pour les Arabes, les Occidentaux sont des «*Magiciens insignes*», qui ont le seul but de chercher des trésors, «*au sçavoir desquels rien n'est caché; ils sont encore assez ridicules pour se figurer, que nous voyons aussi distinctement dans le sein de la terre ces depôts précieux qu'on lui a confiés, que s'ils n'étoient couverts que d'un simple cristal*[97]». Et la statue, écrit Le Maire, fut en effet sauvée des mains des *harabes*, et non des *tripolins*.

Il est intéressant de remarquer que c'est justement Le Maire, dont la connaissance des antiquités s'était probablement formée plus «sur le terrain» que dans les bibliothèques et les cabinets, qui utilise dans la description de la statue des termes qui, tout simplement, l'insèrent dans le contexte original: *fame gresque* et *vestale*.

Il ne s'agit pas d'un cas isolé. Dans le compte-rendu détaillé de sa visite à Cyrène, il décrit ainsi des ouvrages de sculpture qu'il avait vus (remarquons les parallèles et les considérations à propos de l'habillement): «*Je vis en differans androits 8 statues de marbre sans testes et san bras tres belles drapees commes les harabes dauiourdhuy et chauses comme les apostres. Ce qui fait voir quils nonts pas changé de mode depuis ce tamps la Je vis un bas relief de marbre de 6 pieds qui estoit fort muttillé Il y a un char de triomphe tiré par quatre cheveaux y ayant deux hommes de bout abilles a la maniere dalexandre et 8 fammes qui les regarde avec chaqune une petite fille devant elle abillé de draperie en forme de robe fort plissee. Cest un ouvrage grecq*[98]».

La discussion autour de la statue, qui se développa entre le 1695 et le milieu du XVIIIe, *partagea les Antiquaires*, pour reprendre l'expression de Piganiol de La Force.

Le *Discours* du *Mercure* indique, avant tout, que les opinions des *Anciens* et des *Modernes* divergeaient aussi à propos de notre statue: les premiers étaient obsédés par le désir de reconnaître le personnage, surtout à travers les images des monnaies; les seconds, plus attentifs aux aspects formels, et aussi anthropologiques, dans le but de réinsérer l'objet dans une histoire dont le présent fait aussi partie pleinement. Les uns, enclins à y reconnaître une vertu divine, la *Pudicitia*, qui pouvait bien être attribuée à une impératrice divinisée (parmi ceux-ci, plus tard, Félibien et, avec plus d'érudition, Piganiol), les autres, orientés vers la possibilité qu'il s'agisse d'une simple femme, bien que d'un certain rang, peut-être une prêtresse.

La critique du *Mercure* contre les érudits, à ce propos, anticipe d'un demi-siècle la position des encyclopédistes: «*On ne tariroit point sur les abus qui se sont glissés dans l'étude des médailles, & qui ont pour auteurs, je ne dis pas des hommes sans lettres, mais des écrivains d'une érudition reconnue.* […] *c'est sur leur autorité que sont fondées ces interprétations chimériques qui dégraderoient les monumens les plus respectables, en les rendant le jouet de l'imagination de chaque particulier*[99]». Mais, surtout,

---

[96] ROMANELLI 1925, p. 56.

[97] MAILLET 1740, II, pp. 1-2.

[98] LE MAIRE 1, f. 31v.

[99] Art. «*Médaille* », écrit par Louis de Jaucourt; le même auteur, dans l'art. «*Pudicité*» affirme qu'elle «*étoit représentée sur les médailles par une femme assise qui porte la main droite & le doigt indice vers son visage, pour montrer que c'est principalement le visage, les yeux & le front, qu'une femme pudique doit composer*».

dans le *Discours* nous retrouvons quelques-unes des critiques que nous verrons utilisées, presque deux siècles plus tard, contre la *Kopienkritik* (vd. *infra*).

Dans tous les cas, c'était une statue pour le Roi, pour les raisons culturelles qu'on connaît et qu'il est ici inutile de résumer, mais qu'on peut bien déduire des vers affectés de Monicart. Une statue certainement immergée dans une autre mer, celle de la collection, qui en atténuait la singularité, mais qui peut-être, d'un autre côté, ne permit pas à Montfaucon de la distinguer et de la mémoriser, rendit tolérables les transformations et inversions de l'image par Thomassin.

La mention de la statue chez Caylus, surtout intéressé par le problème de la couleur, est très brève. Caylus intervient techniquement et en profondeur sur le sujet de la couleur dans l'art antique, avec une prudence scientifique et archéologique, cohérente avec sa méthode expérimentale, dans le but de *reconstituer la chaîne de fabrication*[100]. De même, mention rapide chez Winckelmann, qui l'insère dans le nombre des statues de (bonne) facture grecque de l'époque romaine, probablement sans l'avoir jamais vue[101]. Les deux estiment qu'il s'agit de l'œuvre d'un artiste grec de l'époque romaine.

La statue de Benghazi était déjà au Louvre depuis février 1798 quand, le 9 thermidor (juillet), ont défilé les œuvres prises en Italie; à cette occasion il devint clair que s'était établi un «*circuito diretto tra antichità e mondo moderno anche* [...] *perché quell'antichità non era recepita come un precipitato ormai inerte, ma come un componente attivo capace ancora di interagire nel processo conoscitivo e nella vita sociale*[102]».

C'est à Visconti que revient le mérite d'avoir rendu à la statue, comme à toutes les autres dont il s'occupa, sa singularité.

La description, dans le quatrième volume du *Musée François* (1809), apparait au fait du débat esthétique du XVIII^e^; dans l'introduction Visconti cite Batteux et Winckelmann. Si, dans le cas de Batteux, il se limite à la citation de l'extrait où le philosophe attribue au *génie heureux* des Grecs le passage de la simple imitation des choses à celle du beau naturel, par l'intermédiaire du Goût[103], Visconti donne en revanche un long résumé de *l'Art chez les Grecs*, qui constitue le fondement de son propre jugement esthétique.

Cependant, après avoir marqué son adhésion aux principes de Batteux et Winckelmann, Visconti déploie sa pensée originale, qui semble être la nécessaire mise à jour des précédentes. Tout d'abord, en mettant l'accent sur la relation entre *expression* et *beauté*: «*sans l'expression la beauté serait insignifiante, et sans la beauté l'expression serait désagréable. C'est de l'action et de la réaction de ces deux qualités, c'est de l'union e de l'amitié de ces deux propriétés discordantes, que nait la beauté qui touche et qui intéresse*», Un accent que je crois possible de corréler avec la physionomie du visage, qui est l'aspect original de la statuaire romaine qui, selon Visconti, ne peut pas être simplement attribuée au *règne des imitateurs:* «*Malgré notre respect pour les opinions de l'illustre antiquaire* [Winckelmann]*, qui ne voyait, après la mort de ce prince* [Alexandre] *que le* règne des imitateurs, *nous osons croire qu'en marchant sur les traces des grands maitres, l'art, au lieu de déchoir, fit encore de nouveaux progrès*». Une vérité historique

---

100 SCHNAPP 2002; ID. 1994, p. 238 ss.; PUCCI 1993, p. 108 ss.

101 Pour cet aspect, voir PUCCI 2003, p. 121, et la bibliographie qu'il fournit.

102 *Ibid.*, p. 25.

103 BATTEUX 1746, pp. 70-72.

que, comme on le lit dans une recension du *Musée Français* en 1812, l'avait conduit à démontrer que la sculpture n'avait pas du tout dégénéré après Périclès mais, au contraire, que «*la plupart des chefs-d'oeuvre qui nous restent ont été exécutés dans les derniers tems de la République Romaine et sous les empereurs antérieurs à Septime-Sévère. Ce fait est prouvé jusqu'à l'évidence*[104]». C'est-à-dire que Visconti est amené, au même titre que Caylus, à «*regarder ces monumens comme la preuve et l'expression du gout qui regnoit dans un siècle et dans un pays*[105]».

Les imitations de statues de modèles grecs, d'époque hellénistique et romaine, ont pour Visconti une valeur qui leur est propre, de par leur unicité et leur originalité, et sont en mesure d'en accroître augmenter la valeur formelle: «*Les statuaires grecs qui florissoient à des époques postérieures au siècle d'Alexandre, ou sous les Romains, étoient persuadés qu'ils pourroient atteindre à un degré de perfection supérieur à celui où leurs prédécesseurs s'étoient élevés, si en adoptant à peu près les attitudes et les caractères des statues déjà célèbres, ils pou voient en ennoblir et en épurer encore les formes* […] *et c'est par ce moyen encore que des statuaires ignorés dans l'Histoire, parce qu'ils ont été postérieurs à lu plupart des auteurs grecs qui avoient écrit sur les arts, nous ont laissé des ouvrages* […]*, chefs-d'œuvres accomplis qui nous portent à croire que ces artistes avoient surpassé les maîtres de l'ancienne école. Ils ne craignoient pas ces hommes habiles le nom d'imitateurs, pourvu que leurs imitations pussent éclipser leurs modèles*[106]».

Mais c'est dans un passage du septième volume du *Musée Pio-Clementino*, publié deux ans plus tôt, qu'on trouve exprimée de manière plus claire la pensée de Visconti à propos de l'*original* et de la *copie*, qui sont ramenés à une même catégorie, celle de l'*imitation*, l'un, de la Nature, l'autre, d'un modèle existant: «*Lo spirito che animava le arti greche era uno spirito d'imitazione: esso aveva eccitati i più antichi artefici a copiar la natura: esso portò coloro che li seguirono ad imitare la natura e l'arte. Il movimento grazioso d'una figura, l'ornato semplice d'un sostegno, non sì tosto erano prodotti alla luce, che si vedeano imitati in cento differenti modelli: altri, conservando l'attitudine di quell'originale ammirato, cercava tuttavia di perfezionarne le proporzioni, di dar più grazia a ciascuna delle parti, di variare ancora l'insieme con qualche leggero cangiamento. Così la perfezione delle opere esposte al pubblico, era quasi un gradino per salire ad una perfezione maggiore; e non, come ora, un ostacolo, che per evitare l'imitazione, forzasse ad allontanarsi dal semplice e dal naturale*[107]». Visconti introduit ici d'autres éléments qui permettent de déployer le problème dans toute sa complexité, et entame une réflexion sur l'art, non seulement antique, qui à travers la modernité arrive jusqu'à nos jours. L'*imitation* était dans l'Antiquité un phénomène *immédiat* qui produisait des variantes innombrables, réalisées dans l'intention de *perfectionner* le modèle, et l'*exposition* de l'œuvre était un instrument d'enrichissement de sa valeur. L'imitation ou, si l'on veut, pour utiliser un terme moderne, la *sérialité*, était donc dans une relation *active* avec l'*original*, en

104 «*Le Moniteur*» du 6 mars 1812, 33, p. 82, aussi dans «*L'Esprit des journaux, françois et étrangers*», VII, 1812, p. 18. Pour cet aspect et en général sur la littérature et les questions relatives au Musée, v. POULOT 1986. Voir aussi les passages dédiés à V. par DACIER 1810.

105 CAYLUS *Recueil*, I, p. vii.

106 VISCONTI MF, IV (1809), p. 32.

107 VISCONTI MPC, VII (1807), pp. 4-5.

se posant comme sa suite. Pour terminer, Visconti fait un parallèle avec l'art qui lui est contemporain, et qui, plaçant en un rapport d'antithèse *l'originalité* et l'*imitation*, produit des éloignements artificiels du *simple* et du *naturel*[108].

Dans les descriptions suivantes de la statue de Benghazi, en revanche, les interprétations de la statue semblent préférer à nouveau le modèle idéal, la vertu non personnalisée. D'une certaine manière, l'intérêt pour la statue en soi faiblit et, de document historique apte à exprimer une valeur psychologique, réutilisable immédiatement, porteur d'un sens et d'une forme spécifiques, elle redevient un objet standardisé, à nouveau immergé en l'indistinct de la typologie, où c'est la série, dans sa connotation réductrice, et non plus l'objet en soi, qui renvoie à un idéal unitaire, mais plus éloigné de la vie quotidienne.

Je considère possible de mettre en relation cette diminution de l'intérêt pour la statue, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, et l'affirmation en Allemagne, dans le même temps, de la méthode philologique, déjà en usage pour les sources écrites et appliquée également ensuite à la sculpture antique, à travers la *Kopienkritik*, de H. Brunn à A. Furtwängler[109]. Si, d'un côté, cette méthode conduisit à l'élaboration d'un système d'étude qui permit de nombreuses attributions et des éclaircissements historiques et formels, d'un autre côté, en se fondant sur la primauté de l'original et de l'artiste qui l'a créé (*Meisterforschung*) et donc de l'art et de la beauté grecque, réduisit à nouveau l'art romain à un phénomène d'émulation passive et sériale, en assimilant ses sculpteurs à des «*carvers*»[110].

Les limites de la *Kopienkritik* et de la *Meisterforschung*, dans son application à la sculpture, furent immédiatement mises en évidence[111]. Avant tout, grâce aux études d'A. Riegl, et d'autres représentants de la *Wiener Schule der Kunstgeschichte*, fut mis en cause le concept lui-même de *décadence*, donc la primauté de l'art grec sur l'art romaine, par l'introduction de celui de l'*autonomie de l'art* dans les études d'art ancien[112].

Nous pouvons maintenant clarifier le rappel fait *supra* au *Discours* du *Mercure* selon lequel: a) l'antiquité, le travail du temps, accroît la valeur de l'œuvre d'art mais ne détermine pas la diminution de la valeur des œuvres suivantes; b), les choix stylistiques et iconographiques sont variables et dépendent de la volonté des sujets de se faire représenter comme ceux qu'ils étaient réellement ou ceux qu'ils désiraient être, et la reconnaissabilité était confiée à la *ressemblance* et à la *renommée;* c) l'attributionnisme se révèle souvent une *manie* qui peut induire en erreur; d) la survivance d'un modèle par rapport à un autre pourrait dépendre du hasard; donc non seulement de la renommée de l'artiste ou du sujet représenté; *le temps n'a pas choisi*.

---

[108] L'importance de ce passage de Visconti dans le cadre de la question des *copies* a été également soulignée par MARVIN 2008, p. 131. Sur Visconti, dans ce cadre, v. GALLO 1993.

[109] BRUNN 1853; FURTWÄNGLER 1893. Sur la *métaphore philologique* derrière les savants du XVII, et sur le rôle de E. Gerhard dans le contexte du XIXe (le *modelé philologique*) v. SCHNAPP 1993, pp. 220 et 304 ss. V. aussi BARBANERA 2000 et ID. 2011, p. 49 ss.

[110] MARVIN 2008, p. 165 ss.

[111] Déjà par R. Kekulé dans le recensement des *Meisterwerke* de Furtwängler (1893), comme le rappelle M. Barbanera (BARBANERA 2011, pp. 56-57).

[112] On pense ici naturellement à A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Vienne 1893 et ID., *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienne 1901.

La question des *copies*, et donc de la spécificité de l'art romain, a été étudiée durant ces dernières années avec profit;[113] elle a été insérée dans la question plus vaste de la *transmission des formes et des thèmes*, de la *reproductibilité* et de la *sérialité*, qui, je crois, trouvent leur origine avant tout dans la pensée d'A. Warburg, W. Benjamin et M. Duchamp. La nouvelle perspective d'étude se développe en assimilant l'art au langage, en pensant donc l'art comme un système de *signes* compréhensibles à travers la complexité des rapports réciproques de signification.

Certaines formules [par ex. *visual formula* (Dahener, Voster)[114]; *Konzeptfiguren* (Landwehr)[115]] proposées par les chercheurs contemporains, notamment appliquées au modèle de la *Grande Herculanaise*, pour exprimer la valeur spécifique et essentielle des œuvres sculpturales de l'époque romaine, valeur qui détermina leur réception, sont, je crois, plus ou moins héritées du *Pathos formel* identifié par Warburg, dans lequel forme et contenu s'identifient à un niveau expressif supérieur, indépendamment des variantes de style[116].

Le moment fondamental dans l'art est transposé au niveau du rapport entre *œuvre* et *observateur*; l'approche psychologique, que Warburg tire probablement de Burckhardt, modifie radicalement l'essence de la recherche historico-artistique, qui pourrait en venir à se définir comme «étude de ce qui se passe chez l'observateur»[117].

Cette attention de Warburg pour la nature de la communication et la transformation des signes qui en découle trouve sa suite, dans les études récents, dans la notion, derivée de la littérature, d'*intertextualité*[118], qui transforme le rapport entre *copie* et *original* en celui entre *texte* et *source*, et en élargit la complexité. Mais ici il ne faut pas se tromper: la *Kopienkritik* réalisa aussi cette transformation, en plaçant cependant tous les éléments appartenant à la ligne *source – texte* de manière diachronique, en les subordonnant à l'*original*, auquel elle attribua la valeur la plus élevée, et inaccessible, de créativité. Tandis que, dans la réflexion qui suivit, le rapport entre ces éléments fut considéré synchroniquement, ce qui revenait à attribuer au texte valeur et signification, non seulement par rapport à la source, mais aussi pour lui-même, dans sa relation avec d'autres textes et avec l'époque et le lieu de sa réception.

La réception du modèle statuaire auquel nous donnons le nom de *Grande Herculanaise* se déroule ainsi à travers différentes phases de discontinuité et de réalignement sur la tradition. Chaque fois, le contact avec la nouvelle époque produit une polarisation, qui «*peut conduire à une refonte radicale (une inversion) de la signification que les éléments polarisés avaient pour l'Antiquité classique*[119]». «Chaque époque a la renaissance de

---

[113] La question est développée, dans son contexte historique et intellectuel, dans BARBANERA 2011. Voir l'examen attentif des relations possibles entre originale et copie dans KOORTBOJIAN 2002.

[114] Dans DAHENER 2011, pp. 121, 135, 139.

[115] LANDWEHR 1998.

[116] WARBURG 1929.

[117] FORSTER 1999, pp. 6-7: citations de Burckhardt dans SITT 1999, p. 239.

[118] Voir par ex. HODDER 1986; HÖLSCHER 1987; HODDER 1991; FULLERTON 1997. Voir aussi ANGUISSOLA 2012; MARVIN 2008.

[119] WARBURG 1927, p. 20, cité dans GOMBRICH 1970, pp. 248-249.

l'antiquité qu'elle mérite», affirmait Warburg[120]; la *tradition* ne peut se définir comme un héritage solide: on y trouve des mécanismes souterrains de *refus,* de *distorsion* et de *renversement* qui envahissent la mémoire. Les œuvres ne sont pas des objets valables en eux-mêmes et pour eux-mêmes, une fois pour toutes, mais des véhicules choisis par la mémoire culturelle. Et l'*oeuvre oubliée*, pour Warburg, « est précisément celle dont on pourra en toute probabilité tirer des informations d'une très grande valeur [121]», concept qui nous ramène à G. Semper, selon lequel «C'est dans ces créations formelles, issues de périodes dans lesquelles une idée culturelle existe seulement comme un cadavre formel, ou se désintégre, que l'art accomplit ses études anatomiques et analytiques»[122].

L'utilisation de méthodes dérivées de la théorie de la communication et du concept d'«*aura*» a un rapport certain avec des observations avancées par W. Benjamin à propos de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art; son application à l'activité des copistes à l'époque hellénistique et romaine ne risque pas de représenter, me semble-t-il, un équivoque, d'autant plus que c'est Benjamin lui-même qui place l'exemple des statues grecques au début de son essai. Ici je me limite à constater que Benjamin – bien qu'il se référât principalement à la reproduction d'images (que l'on peut toujours ramener à la question des incisions et à la perception de l'œuvre à travers elles) – identifie le cœur du problème. L'authenticité de l'œuvre d'art, constituée par son *hic et nunc*, c'est-à-dire par son être dans le temps et le lieu de la création, se résume dans le concept d'*aura* et garantit sa pleine autorité par rapport aux copies. Elle ne subit pas moins *le travail de l'histoire*, des altérations matérielles et des changements de propriétaire qui en modifient la perception et donc la tradition. Mais, avant tout, Benjamin nous signale que la reproduction «*détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit*[123]».

Visconti, pour l'essentiel, travaillait dans cette perspective. Certes, lui-même semble être poussé par le désir de reconnaissance de la personne, moins par défi érudit que par la volonté de pénétrer son histoire, sa noblesse d'âme, et d'en faire un *exemplum* spécifique, et non typologique, dans lequel puissent se reconnaître, soit les nouveaux citoyens de la République, soit la nouvelle aristocratie napoléonienne (qui, en 1809, était à son apogée): comme s'il avait compris que l'œuvre «*au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique: la politique*», encore suivant Benjamin. Signalons ainsi la reconnaissance, fort pertinente, par M. Marvin, de l'*esthétique* et de la *politique* comme les deux modèles principaux de standardisation des œuvres d'art à l'époque romaine[124].

Dans le cadre de la question de l'*imitation*, et de la *sérialité*, au cours du XX$^{e}$ siècle, les réflexions de l'art contemporain ont le mérite d'avoir placé dans une perspective plus actualisée le rapport entre *original* et *copie*, à partir de M. Duchamp

[120] Cité dans GOMBRICH 1970, p. 238.

[121] Cité par WIND 1983, p. 34.

[122] Cité dans FORSTER 1999, p. 51, et n. 153.

[123] BENJAMIN 1935, j'utilise la version française de 1939 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. La connexion avec Benjamin a été proposée et développée aussi par ANGUISSOLA 2011, p. 42 ss.

[124] MARVIN 2008, p. 231.

qui, dans la *Boîte 1914*, éclaire de façon poétique *l'idée de la fabrication:* «*Si un fil droit horizontale d'un mètre de longueur tombe d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal en se déformant à son gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur*[125]». Et en 1949 Duchamp précise que «*l'art ne peut pas être compris au travers de l'intellect, mais qu'il est ressenti au travers d'une émotion présentant quelque analogie avec la foi religieuse ou l'attraction sexuelle – un écho esthétique*[126]». La recherche de l'original peut donc être un faux problème; la subordination de celui-ci au jugement du goût est une «*attitude d'autorité*», un *ostacolo*, avait écrit Visconti, à la créativité.

Le point de contact le plus évident entre les actuelles réflexions sur l'art et la question des copies d'époque romaine peut être identifié, je crois, dans le concept de «*Originality as Repetition*», comme l'explique R. Krauss, «*What was important to this subject was the examination-in-practice of a group of theoretical models in which the origin is problematized through the very agency of repetition*[127]». Le principe de la sérialité extrapole l'objet de la référence à l'original «*and consigns it to a world of simulacra, of multiples without originals, just as the serial form also structures the object within a system in which it makes sense only in relation to other objects, objects which are themselves structured by relations of artificially produced difference*[128]».

G. Kubler, en affrontant le problème des *prime objects* et des *replications* dans l'art, en utilisant des catégories venus de la physique et des mathématiques, à partir du concept selon lequel «*Every important work of art can be regarded both as a historical event and as a hard-won solution to some problem* »,[129] identifia dans les *linked solutions* une *formal sequence*, qui se substitue au concept de style*:* «*a historical network of gradually altered repetitions of the same trait*»[130].

La fonction des *prime objects*, comme pour les nombres, «*is not explained by their antecedents, and their order in history is enigmatic*»[131]: ils sont comparables aux génes mutants, dont l' «*effect of the mutant fraction, or prime trait, is dynamic in provoking change while that of the whole object is simply exemplary, exciting feelings of approval or dislike more than any active study of new possibilities*[132]».

Bien que très intéressant dans son approche, le texte de Kubler ne nous aide pas à clarifier et différencier les spécificités des *répétitions* et, me semble-t-il, attribue une primauté aux *objets premiers*, qui, étant donnée la précarité de nos connaissances, disparaissent souvent dans la masse des *répétitions*, lesquelles «*often are very far removed*

---

[125] Sur les copies de la Boite de 1914, v. NAUMANN 1999, pp. 54-58.

[126] Lors d'une table ronde sur l'art moderne organisée à San Francisco par la California School of Fine arts, cfr. MARCADÉ 2007, p. 393.

[127] KRAUSS 1986, p. 40, écrit à la suite du rencontre «*Multiples without Originals: The Challenge to Art History of the Copy*» (College Art Association of America, 1986). Sur cet argument voir: GAZDA 2002b; WEISBERG 2002; BARBANERA 2011.

[128] KRAUSS 1990, p. 10.

[129] KUBLER 1962, p. 33.

[130] *Ibid.*, p. 37.

[131] *Ibid.*, p. 39

[132] *Ibid.*, pp. 40-41.

*from the original impress of the responsible mind, therefore must occupy much of the historian's time*[133]».

L'imitation et la sérialité, caractères propres aux œuvres d'art ne produisent donc plus une subordination de l'objet à son prototype idéal, et ne l'immergent pas non plus dans la mer indistincte de la typologie. Elles constituent plutôt un élément dynamique et créatif qui met en rapport formes et contenus de manière synchronique, comme des éléments d'un langage, produisant constamment des innovations, des perfectionnements et des adaptations qui, de leur côté, dans la relation *active* avec l'observateur, produisent une variabilité dans la réception esthétique, déterminée par des facteurs culturels et spatio-temporels, comme c'est le cas de la statue de Benghazi – éléments dont l'identification est le fondement de l'histoire de la culture.

Cela n'exclut naturellement pas l'utilité de la méthode philologique, ni l'importance historique de l'identification des écoles et des auteurs, ni la possibilité que de telles formes d'imitation et de variation du modèle soient dues à des maniérismes stériles ou à l'impéritie des exécutants.

Le fait, enfin, que les propositions interprétatives parviennent principalement de disciplines extérieures à l'archéologie, ne constitue point une réduction de l'apport de cette discipline à la culture. L'utilisation, de la part des archéologues, de stratégies interprétatives interdisciplinaires, réinsère pleinement les études d'antiquités dans la contemporanéité, et l'art antique au cœur du débat sur l'art en général; ils y apportent la précieuse contribution des méthodologies qui leur sont propres, l'attention particulière et compétente portée aux documents matériels ou non (qui fait souvent défaut dans le monde de l'art contemporain).

Ranuccio Bianchi Bandinelli en serait heureux.

SANDRO LORENZATTI

## BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRIDIS 2004: A. ALEXANDRIDIS, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz 2004.

ANGUISSOLA 2012: A. ANGUISSOLA, *'Difficillima Imitatio'. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma 2012.

BARBANERA 2000: M. BARBANERA, «Principali metodi di ricerca nell'archeologia classica come storia dell'arte antica dall'inizio dell'800 ad oggi», in N. TERRENATO (a cura di), *Archeologia teorica*, Firenze 2000, pp. 149-164.

BARBANERA 2011: M. BARBANERA, *Originale e copia nell'arte antica*, Mantova 2011.

BATTEUX 1746: C. BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris 1746.

BENJAMIN 1935: W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, [1935].

BIEBER 1962: M. BIEBER, «The Copies of the Herculaneum Women», in *PAPhS* 106, 2, 1962, pp. 111-134.

---

[133] *Ibid.*, p. 72.

BIEBER 1977: M. BIEBER, *Ancient copies. Contributions to the history of the Greek and Roman art*, New York 1977.
BOUILLON 1810-1821: P. BOUILLON, *Musée des antiques, dessiné, gravé et terminé à l'eau-forte par Pierre Bouillon, avec des notices explicatives par J.B. de Saint-Victor*, I-III, Paris s.d. (1810-1821).
BRUNN 1853: H. BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stuttgart 1853-1859.
CAYLUS: *Recueil* A.C. CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et Gauloises*, I-VII, Paris 1752-1767.
CHARBONNEAUX 1963: J. CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris 1963.
CLARAC 1820: F. CLARAC, *Descriptions des Antiques du musée Royal*, Paris 1820 [autres éd.: 1830, 1847].
CLARAC 1826-1853: F. CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties par le comte de Clarac*, Paris, I-VII, Paris 1826-1853.
CLARAC: *Planches* F. CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne…, Planches*, I-III, Paris 1832-1834.
CUMONT 1925: F. CUMONT, «Les antiquités de la Tripolitaine au XVII$^{e}$ siècle», dans *Rivista della Tripolitania* II, 2, 1925.
DACIER 1810: BON-JOSEPH DACIER, *Rapport historique sur les progrès de l'histoire et de la littérature, depuis 1789 et sur leur état actuel*, Paris 1810.
DAEHNER 2007: J. DAEHNER (éd.), *The Herculaneum Women: History, Context, Identities*, Los Angeles 2007.
DANGEAU: *Journal du marquis de Dangeau* […] *avec les additions inédites du duc de Saint Simon*, I-XIX, Paris 1854-1860.
DE CATHEU 1936: FR. DE CATHEU, «Les marbres de Leptis Magna dans les monuments français du XVIII$^{e}$ siècle», dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1936, I, pp. 51-74.
DE GRAMMONT 1890: H.-D. DE GRAMMONT, *Correspondance des consuls d'Alger (1690-1742)*, Alger-Paris 1890.
DEVOULX 1872: A. DEVOULX, «Relevé des principaux français qui ont résidé à Alger de 1686 à 1830», dans *Revue Africaine*, 95, 1872.
DILLON 2010: S. DILLON, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, New York 2010.
DUCHESNE 1828: É.A. RÉVEIL, J. DUCHESNE, *Musée de peinture et de sculpture ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, II, Paris 1828.
ENSOLI VITTOZZI 1992: S. ENSOLI VITTOZZI, «Indagini sul culto di Iside a Cirene», *in Africa Romana*, Atti IX Convegno Studi 1991, Sassari 1992, pp. 167-250.
FÉLIBIEN 1703: A. FÉLIBIEN, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle avec des figures par Monsieur Félibien des Avaux, historiographe des Bâtiments du Roi*, Paris 1703.
FILHOL 1804-1809: A.-M. FILHOL, J. LAVALLÉE, *Galerie du Musée Napoléon, publiée par Filhol, graveur, et rédigée par Lavallée Joseph*, I-X, Paris 1804-1809.
FITTSCHEN, ZANKER 1983: K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, III. *Kaiserinnen-und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts*, Mainz 1983.

FORSTER 1999: K.W. FORSTER, *Introduction to Aby Warburg*, in J. BLOOMFIELD, K.W. FORSTER, H. MALLGRAVE, M. ROTH, S. SETTIS (eds.), *Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, pp. 1-75.

FRÖHNER 1870: W. FRÖHNER, *Notice de la sculpture antique du musée du Louvre*, Paris 1870.

FULLERTON 1997: M. FULLERTON, «Imitation and Intertextuality in Roman Art», in *JRA*, 10, 1997, pp. 427–440.

FURTWÄNGLER 1893: A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig 1893.

GALLO 1993: D. GALLO, «Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti», in *Labyrinthos* 21-24, 1992-1993, pp. 215-251.

GAZDA 2002a: E-K. GAZDA (ed.), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Univ. Michigan 2002.

GAZDA 2002b: E-K. GAZDA, *Beyond Copying: artistic originality and Tradition*, dans GAZDA 2002a pp. 1-24.

GOLDSTEIN 2007: C. GOLDSTEIN, *Vaux and Versailles: the appropriations, erasures, and accidents that made modern France*, Pennsylvania Press 2007.

GOMBRICH 1970: E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, London 1970.

HÖLSCHER 1987: T. HÖLSCHER, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987.

HODDER 1986: I. HODDER, *Reading the Past*, Cambridge 1986.

HODDER 1991: I. HODDER, «Interpretative Archaeology and its Role», in *American Antiquity* 56, 1, jan. 1991, pp. 7-18.

JAL 1867: A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris 1867.

KERSAUSON 1996: K. DE KERSAUSON, *Catalogue des portraits romains,* II, *De l'année de la guerre civile, 68-69 après J.-C., à la fin de l'Empire*, Paris 1996.

KOORTOBOJIAN 2002: M., KOORTBOJIAN, «Forms of Attention: Four Notes on Replication and Variation», in *MAAR*, Suppl. to vol. 1, *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, 2002, pp. 173-204, aussi dans GAZDA 2002a, pp. 173-204.

KRAUSS 1986: R. KRAUSS, «Originality as Repetition: Introduction», in *October* 37, Summer 1986, pp. 35-40.

KRAUSS 1990: R. KRAUSS, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », in *October* 54, Autumn, 1990, pp. 3-17.

KRUSE 1975: H.J. KRUSE, *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr*, Göttingen 1975.

KUBLER 1922: G. KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Yale 1962.

LABUS 1829-1831: G. LABUS (éd), *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti raccolte e pubblicate per cura del dottor Giovanni Labus,* I-IV, Milano 1829-1831.

LAGRANGE 1868: L. LAGRANGE, *Pierre Puget: peintre, sculpteur, architecte décorateur de vaisseaux*, Paris 1868.

LANDON 1834: CH.-P. LANDON, *Annales du Musée et de L'Ecole Moderne des Beaux-Arts*, I, 1834 (2e éd).

LANDWEHR 1998: CH. LANDWEHR, «Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik», in *JdI* 113, 1998, pp. 139-194.

LARONDE 2003: A. LARONDE, «Dominique Girard et la Cyrénaïque: le regard d'un captif français en Barbarie au XVIIe siècle», in *QuadALibia* 18, 2003, pp. 229-234.

LE MAIRE 1: C. LE MAIRE, *Mémoire des observations que le sieur Claude Lemaire consul de France dans le Royaume de Tripoli a fait en voyagent le long de la coste de Derne et du Golfe de la Sidre en 1703 et 1705 et sur diverses relations qu'il a eu du Soudan qui signifie pais de nègre*, AN B7, 224.

LE MAIRE 2: C. LE MAIRE, *Mémoire d'un voyage entrepris par Lemaire pour M. le Comte de Toulouse vers les montagnes de Derne,* dans P. LUCAS, *Deuxième Voyage du sieur Paul Lucas fait par ordre du Roy dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique*, II, Paris 1712. La version réduite du mémoire original est aux pp. 110-134.

LEGRAND 1803: A. LEGRAND, *Galeries des Antiques, ou Esquisses des Statues, Bustes et Bas-reliefs, fruit des conquêtes de l'Armée d'Italie*, Paris 1803 (an XI).

MAILLET 1740: B. DE MAILLET, *Description de l'Egypte contenant plusieurs remarques curieuses sur la géographie et moderne de ce Païs* [...], I-II, La Haye 1740.

MARCADÉ 2007: B. MARCADÉ, *Marcel Duchamp: la vie à crédit: biographie*, Paris 2007.

MARTINEZ 2004: J.-L. Martinez (éd.), *Les antiques du musée Napoléon, édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Paris 2004.

MARVIN 2008: M. MARVIN, *The Language of the Muses: the dialogue between Greek and Roman Sculpture*, Los Angeles 2008.

MEZIN 1998: A. MÉZIN, *Les Consuls de France au siècle des Lumières 1715-1792*, Paris 1998

MICHON 1903: E. MICHON, «Trois statues antiques provenant de Smyrne dans l'ancienne collection du Roi», dans *REG* XVI, 1903, pp. 198-207.

MICHON 1914: E. MICHON, «Statues antiques de la Cyrénaïque», dans *MemAntFr* LXXIV, 1914 [impr. 1915], pp. 111-152.

MONGEZ 1826: A. MONGEZ, *Iconographie Romaine*, Paris 1826.

MONICART 1720: J.B. MONICART, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtimens, jardins, bosquets, parcs, statues dudit château de Versailles et de ceux de Trianon, de la Ménagerie et de Marly* [...], I-II, Paris 1720.

MONTFAUCON *ANT:* B. DE MONTFAUCON, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, I-XV, Paris 1719-1724.

MORETTI 1920: G. MORETTI, «Trovamenti ad Ostia», in *NSc*, XVII, 1920.

NAUMANN 1999: F.M. NAUMANN, *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York 1999 (on utilize l'éd. fr. Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée, Paris 1999)

OMONT 1902: H. OMONT, *Missions archéologiques françaises en Orient au XVII*[e] *et XVIII*[e] *siècle*, I-II, Paris 1902.

PACIAUDI 1802: P.M. PACIAUDI (éd. Antoine Serieys), *Lettres de Paciaudi* [...] *au comte de Caylus: avec un appendice, des notes* [...], Paris 1802 (an XI).

PERRY 2005: E. PERRY, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005.

PETIT-RADEL 1806: J.G. SCHWEIGHÄUSER, L. PETIT-RADEL, *Les monumens antiques du Musée Napoléon. Dessinés et gravés par Th. Piroli, avec une explication de M.L. Petit-Radel, publié par F. et P. Piranesi, frères*, I-IV, Paris 1804-1806.

PIGANIOL 1701: J.-A. PIGANIOL DE LA FORCE, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles, Meudon et Marly* [...], Paris 1701 (1re éd.).

PIGANIOL 1715: J.-A. PIGANIOL DE LA FORCE, *Nouvelle description* [...], I-II, Amsterdam 1715.

POMIAN 1987: K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise:* XVIe-XVIIIe *siècle*, Paris 1987.

POMIAN 1999: K. POMIAN, *Sur l'Histoire*, Paris 1999 [1996].
POULOT 1986: D. POULOT, «Musée et société dans l'Europe moderne», dans *MEFRM temps modernes* 98, 2, 1986, pp. 991-1096.
PUCCI 1993: G. PUCCI, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma 1993.
PUCCI 2003: G. PUCCI, «L'antichità greca e romana», in L. RUSSO (a cura di), *Estetica della Scultura*, Palermo 2003, pp. 9-46.
REINACH 1906: S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, Paris 1906, p. 158, pl. 311, 3.
ROMANELLI 1925: P. ROMANELLI, *Leptis Magna*, Roma 1925.
ROMANELLI 1943: P. ROMANELLI, *La Cirenaica Romana*, Verbania 1943.
ROSENBAUM 1960: E. ROSENBAUM, *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture*, Oxford 1960.
ROUARD DE CARD 1906: E. ROUARD DE CARD, *Traités de la France avec les pays de l'Afrique du Nord, Algérie, Tunisie, Tripolitaine, Maroc*, Paris 1906.
SCHNAPP 1994: A. SCHNAPP, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1994.
SCHNAPP 2002: A. SCHNAPP, *La methode de Caylus*, dans I. AGHION (s.d.), *Caylus mécène du roi, collectionner les antiquités au XVIII$^{e}$ siècle*, Paris 2002, pp. 52-63.
SÉNÉCHAL 1986: P. SÉNÉCHAL, «Originale e copia: lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770», in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, [I-III], Torino 1986, III, pp. 149-180.
SERRES JACQUART 2001: T. SERRES JACQUART, «Joseph Vattier de Bourville (1812-1854). Notes sur un explorateur de la Cyrénaïque», dans *JSav*, 2001, 2, pp. 393-429.
SITT 1994: M. SITT, «Jacob Burckhardt as Architect of a New Art History», dans *JCI* 57, 1994, pp. 236-240.
SURGY 1766: J.-PH. ROUSSELOT DE SURGY, *Mélanges intéressans et curieux ou abrégé d'histoire naturelle, morale, civile et politique de l'Asie, l'Afrique, l'Amérique et des terres polaires*, VIII, Paris 1766.
THOMASSIN 1694: S. THOMASSIN, *Recueil des Statues, Groupes, Fontaines, Termes, Vases, Et autres Magnifiques Ornemens du Chateau & Parc de Versailles*, Paris 1694.
THOMASSIN 1722: S. THOMASSIN, *Recueil de cinquante des plus belles figures antiques et modernes de celles qui sont placées dans les appartements et parc de Versailles*, Paris 1722.
TRAVERSARI 1960: G. TRAVERSARI, *Statue iconiche femminili cirenaiche: contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali*, Roma 1960.
TRIMBLE 2011: J. TRIMBLE, *Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture*, New York 2011.
TRIMBLE 1999: J. TRIMBLE, *The Aesthetics of Sameness: A Contextual Analysis of the Large and Small Herculaneum Woman Statue Types in the Roman Empire*, Dissertation. Ph.D., University of Michigan 1999.
TRIVIER 1876: S. TRIVIER, «Statues découvertes à Aptéra de Crete», dans *Gazette Archéologique*, 1876, pp. 36-39.
VARNER 2004: E.R., *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leide 2004.
VILLEFOSSE 1879: A. HÉRON DE VILLEFOSSE, «Statue de femme découverte à Djimilah (Cuiculum)», dans *Gazette Archéologique*, 1879, pp. 256-261.
VILLEFOSSE 1896: A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, Paris 1896.

VILLEFOSSE 1918: A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Catalogue sommaire des marbres antiques,* Paris 1918 (rév. par E. Michon).
VISCONTI 1803: E.Q. VISCONTI, *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques du Musée Napoléon, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9,* Paris 1803 (an XI).
VISCONTI 1817a: E.Q. VISCONTI, *Description des antiques du Musée Royal*, Paris 1817.
VISCONTI 1817b: E.Q. VISCONTI, *Iconographie Romaine*, Paris 1817.
VISCONTI MF: E.Q. VISCONTI, *Le Musée francais, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure, par S.-C. Croze-Magnan. Publié par Robillard-Péronville et Laurent*, I-IV, Paris 1803-1809.
VISCONTI MPC: G.B., E.Q. VISCONTI, *Il Museo Pio Clementino*, I-VII, Roma 1782-1897.
VISCONTI, CLARAC 1820: E.Q. VISCONTI, F. CLARAC, *Description des antiques du Musée Royal*, Paris 1820.
WARBURG 1927: A. WARBURG, *Allgemeine Ideen*, *Notizbuch*, 1927.
WARBURG 1929: A. WARBURG, *Einleitung*. *Bilderatlas* Mnemosyne, (1929), cfr. ed. M. WARNKE, Berlin 2000, pp. 3-6.
WEGNER 1934: M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit*, Berlin 1934.
WEISBERG 2002: R. WEISBERG, *Twentieth Century Rhetoric: Enforcing Originality and Distancing the Past*, dans GAZDA 2002a, pp. 35-46.
WINCKELMANN 1756: J.J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig 1756.
WINCKELMANN 1764: J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.
WIND 1983: E. WIND, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art,* Oxford 1983.
ZAGDOUN 2004: M.-A. ZAGDOUN, «Les Sculptures de la Libye antique au Louvre», dans *JS*, I, 1, 2004, pp. 61-128.
ZELTNER 1992: J.-C. ZELTNER, *Tripoli, carrefour de l'Europe et des pays du Tchad. 1500-1795*, Paris 1992.

## ABREVIATIONS

AN = *Archive Nationales Paris*
AE B I = *Affaires Etrangères, Correspondance consulaire*; B = sous série *Marine* (1 = *Décisions*, 2 = *Ordres et dépêches*, 3 = *Lettres reçues*)

## RIASSUNTO

*In questo articolo si ricostruisce la vicenda storica e culturale di una statua trovata a Bengasi nel 1692-1693, conservata grazie a Claude Le Maire, console francese a Tripoli, poi inviata a Luigi XIV, a Versailles. La statua, di età antonina, rappresenta una donna romana, nella posa della* Grande Ercolanese*, sulla cui identificazione sono state avanzate diverse ipotesi, individuali o generiche (a lungo è stata definita una* Pudicité*), ed è esposta a Versailles, dove è tornata di recente dal Louvre. Di essa si occuparono subito il Mercure Galant ed i maggiori antiquari francesi dell'epoca, tra questi, Piganiol de la Force, Félibien, Winckelmann, Caylus. Nel XIX la*

*statua venne "riscoperta" da Visconti, che ne tracciò una descrizione approfondita restituendone la specificità, nel quadro della sua posizione estetica sul valore delle* copie *di età romana. A lungo dimenticata, dopo la metà del XIX, forse in relazione alle coeve istanze del metodo filologico, la vicenda di questa statua venne ricostruita da Omont (1902) e Michon (1914). Essa è tornata ad essere oggetto di interesse dopo la metà del XX, grazie agli studi generali sui modelli delle* Ercolanesi *e alle più recenti riflessioni interdisciplinari su originali e copie, che l'articolo ricostruisce parzialmente, in relazione alla statua, provando così a tracciare le linee principali della sua ricezione estetica.*